

MUSIKKENS RETORIKK

MUSIKKBRUK I DOKUMENTARFILM

AV

FRODE DAHL

HOVEDOPPGAVE I MEDIEVITENSKAP

UNIVERSITETET I OSLO

INSTITUTT FOR MEDIER OG KOMMUNIKASJON

OSLO 8. MAI 2007

INNHold

INTRODUKSJON	3
PROBLEMSTILLING OG GJENNOMFØRING	5
FILMMUSIKK	7
Historikk	7
Teori	15
Musikk som retorikk	25
KORT OM RETORIKK	31
DOKUMENTAR – HVA ER DET?	35
DEN INTERAKTIVE DOKUMENTAREN	
<i>"PROMISES"</i>	52
Filmen	53
Musikken i filmen	56
Filmens retorikk	65
Oppsummering	67
DEN OBSERVERENDE DOKUMENTAREN	
<i>"LEVE BLANT LØVER"</i>	69
Filmen – presentasjon og resymè	72
Analyse	74
Oppsummering	82
DEN FORKLARENDE DOKUMENTAREN	
<i>"ET SPØRSMÅL OM ÆRE"</i>	84
DEN REFLEKSIVE DOKUMENTAR	
<i>"THE THIN BLUE LINE"</i>	96
Filmen	99
Hva mener Errol Morris	103
Oppsummering	112
KONKLUSJON	114
LITTERATUR	118

INTRODUKSJON

Opp i gjennom historien har filmen først og fremst blitt betraktet som et visuelt medium. Dette er av åpenbare grunner ikke helt presist. Helt fra begynnelsen ble de levende bildene ledsaget av forskjellige former for lyd. Filmen har med andre ord vært et audiovisuelt medium med lyd og deriblant musikk som en viktig og integrert del av filmopplevelsen hele veien, selv i de glade stumfilmdager. I årsskiftet 1905 – 06 ble Lèon Gaumonts Chronophone tatt i bruk. Dette var en oppfinnelse som muliggjorde opptak av lyd og bilde samtidig. I 1907 ble det annonsert med ”snakkende bilder” (talking pictures) på en kino i New York. Her lot kinoeieren skuespillere stå bak lerretet og improvisere en dialog under visningen. Slike og andre eksperimenter for å skape mer eller mindre synkron lyd til film foregikk over hele verden og var snarere regelen enn unntaket. Musikk har i tillegg fulgt et stort antall filmvisninger helt fra begynnelsen.

Filmen åpnet også opp for en ny type arbeid for musikere, og på midten av 20-tallet var filmbransjen den største arbeidsgiveren for musikere i USA. Filmprodusentene ansatte egne musikere som med stoppeklokke satt og skrev ned hvilke musikkstykker som skulle spilles til de forskjellige scenene i filmen. Musikken som skulle spilles av stumfilmplanistene var underlagt streng kontroll og ikke overlatt til hver enkelt musikers forgodtbefinnende slik enkelte teoretikere synes å tro. Filmprodusentene tok med andre ord musikkens potensial på alvor. Dette viser jo også at musikken ble tatt på alvor som en viktig del av filmindustrien på et tidlig tidspunkt.

Dette har også vært tilfelle innen dokumentarfilmen helt fra begynnelsen. John Grierson skriver optimistisk om lydens muligheter for dokumentarfilmen.

The documentary film will do pioneer work for cinema if it emancipates the microphone from the studio and demonstrates at the cutting and re-recording benches how many more dramatic uses can be made of sound than the studios realize. (Hardy, Forsyth: Grierson on Documentary, Collins. London 1946)

Det er derfor påfallende at mens fiksjonsfilmen har fått en godt utbyggt teori rundt musikkbruken opp i gjennom 1980 og 90-tallet er stillheten nærmest øredøvende når det

gjelder dokumentarfilmen. At musikk har en stor påvirkningskraft har vært anerkjent helt siden antikken, hvor Platon i *Staten* beskriver hvordan forskjellige typer musikk virker på menneskene. I sin dialog med Sokrates og Glaukon skisserer han opp en slags retorisk lære for musikk. Slike kart over musikkens påvirkningsmuligheter har siden dukket opp mange ganger fra både musikere og teoretikere, med et slags høydepunkt i dagens film- og Tv-musikk.

Filmmusikk kommuniserer ofte på et subliminalt nivå. Dette kommer blant annet til uttrykk i et munnhell som var det dominerende paradigmet i den klassiske Hollywood-filmen; ”God filmmusikk skal ikke høres.”. Musikken er likevel et kraftig verktøy for å skape en grunnstemning, og er i mange tilfeller avgjørende for hvordan vi oppfatter de bildene musikken blir knyttet til. Dette har blant andre Jon-Roar Bjørkvold vist gjennom forsøk med å vise samme bildesekvens akkompagnert av forskjellig musikk.

I løpet av de par siste årene har dokumentarene som inngår i TV2 sin serie ”Rikets tilstand”, som ble avsluttet for noen år siden, og NRKs ”Brennpunkt” fått kritikk i pressen for sin ”regisserte virkelighet”. Musikken inngår her som et av elementene ”regien” bruker. Ett eksempel er VG 17.oktober 2001 hvor Jan Selås skriver følgende:

”Den ”regisserte” virkeligheten til dette ”Brennpunkt” ble en gyselig suppe: fiktive flammer, stemningsmusikk, kunstig ”ødelagte” illustrasjonsopptak – blandet med reelle dokumentariske filmopptak og – lyd – skapte en programstemning som mer enn noe annet virket spekulativ og tendensiøs.”

En dokumentar vil alltid være regissert, men det kan være nyttig å se på hva slags virkemidler som blir brukt og hvilken virkning de har på opplevelsen vi sitter igjen med etter å ha sett en dokumentarfilm eller et dokumentarprogram på tv. I denne oppgaven skal jeg se nærmere på hvordan musikk blir brukt.

Jeg vil til slutt i dette kapittelet få takke Ove Solum som gjennom sin veiledning har gjort det mulig å fullføre dette prosjektet. På grunn av problemer av personlig art fikk vi ikke den intensive perioden med jobbing vi begge kunne ønske oss. Veiledningen har derfor foregått i flere perioder, med vårsemesteret 07 som den viktigste.

PROBLEMSTILLING OG GJENNOMFØRING

Fokus for denne undersøkelsen blir å finne ut hvordan dokumentarfilmskapere bruker musikk for å bygge opp under sin argumentasjon og ståsted – Hvordan bruker dokumentarfilmskapere musikken som et retorisk virkemiddel. For å nærme meg dette temaet, vil jeg se på fire ulike filmer. Hver av dem vil stå som en representant for en av Bill Nichols opprinnelige fire modi; den ekspositoriske, den observerende, den interaktive og den refleksive. De fire filmene er henholdsvis Brennpunktdokumentaren *Et spørsmål om ære*, *Leve blant løver*, *Promises (Løfter om en felles framtid)* og *The thin blue line*. De fire filmene er i ulik grad ”rene” i forhold til Nichols sine modi. *The thin blue line* blir veldig ofte trukket fram som selve kroneksempelen på den refleksive dokumentaren. Likeledes oppfyller *Et spørsmål om ære* alle de aspekter man forbinder med den ekspositoriske dokumentaren. *Leve blant løver* og *Promises* er nok ikke like ”rene” i uttrykket idet de begge også benytter seg av grep man vanligvis forbinder med den ekspositoriske modusen. Når jeg likevel har valgt disse filmene, er det fordi de veldig tydelig signaliserer at utgangspunktet de har for å nærme seg verden på gjennom film, er godt plassert innenfor henholdsvis den observerende og interaktive dokumentaren. Filmene står derfor som gode eksempler på hvordan man kan benytte seg av musikk for å fortelle det man vil fortelle fra de ulike ståsteder. Jeg mener at Nichols sine opprinnelige fire modi er et bra utgangspunkt å ha hvis man vil si noe om hvordan dokumentarfilmen forholder seg til musikken som et virkemiddel. Dette fordi de på en klar måte beskriver hvordan de ulike modiene representerer ulike måter å betrakte såvel dokumentaren som medium på, som verden som sådan. I utgangspunktet skulle man forvente at dette ville virke inn på hvordan man også benytter seg av musikk på. Dette stemmer også til en viss grad da særlig den observerende dokumentaren som utgangspunkt ikke skal ha annen musikk enn den som tilfeldigvis måtte befinne seg på opptaksstedet. Likevel har man ofte sett at den musikken man finner passer litt for godt til filmens argumentasjon til at musikken helt tilfeldig blir spilt på radioen akkurat samtidig med en bestemt sekvens. Likeledes er det ikke uvanlig at også disse filmene benytter seg av ekstradiegetisk musikk som intro og outro. Mange har etter hvert beveget seg noe bort fra det mest pietetiske idealet i henhold til

musikkbruk. En av disse er Sigve Endresen i *Leve blant løver*. Et interessant spørsmål i forhold til dette er om han, og hans likesinnede, bruker musikken annerledes enn de som tar utgangspunkt i et annet ståsted.

Alle analyser av film tar utgangspunkt i en bestemt interesse. Årsaken til at man begir seg ut på en analyse er at man vil finne ut av en bestemt ting – i dette tilfellet er det hvordan musikken virker inn på presentasjonen av filmens budskap (Larsen 2005: 39-40). Ingen av analysene vil derfor pretendere å gi et fullt og helt bilde av de aktuelle filmene. Isteden vil jeg trekke fram de sidene, og de delene jeg mener best representerer hvordan de ulike dokumentarene utformer sin retorikk – og da med et særlig blikk på musikkbruken.

Filmmusikk er et område som gjennom de siste tjue årene har vært gjenstand for forholdsvis intensiv forskning fra mange miljøer. Fra å være en marginal og ofte oversett del av filmvitenskapen, er området nå grundig analysert og beskrevet av så vel forskere og teoretikere som regissører og komponister. Også forskere og teoretikere som ikke har filmmusikken som sitt hovedområde, som for eksempel Murray Smith, inkorporerer filmmusikken i sine teorier og utlegninger. Filmteori av i dag tar derfor hele det multimediale uttrykket som filmen består av på alvor. Slik er det i alle fall innen fiksjonsfilmen. Innen dokumentarfilmen er situasjonen en helt annen. Selv om noen teoretikere riktig nok nevner musikken som et av virkemidlene dokumentaren som genre kan benytte seg av, er det meg bekjent ingen som på en grundig måte har sett nærmere på hvordan musikken brukes, og hvordan den virker, i en slik kontekst. På meg virker det litt påfallende ettersom i de fleste andre aspekter er grundig analysert og beskrevet. Denne oppgaven er derfor et forsøk på å si noe om samspillet mellom dokumentarfilm og musikk.

Ettersom det er gjort veldig lite av forskning og teoretiske arbeider på musikk i dokumentarfilm, vil jeg måtte ta utgangspunkt i mer generell teori om filmmusikk og teorier om musikkens retoriske kraft. Delvis vil dette bli hentet fra musikkvitenskap, med utgangspunkt i Jon-Roar Bjørkvolds ”Fra Akropolis til Hollywood” og Fred Karlin og Rayburn Wrights ”On the Track”. Den første av disse omhandler musikk som retorikk, mens den andre tar for seg ulike aspekter ved musikk til bilder, deriblant et lite kapittel om musikk i forhold til dokumentarfilm. Musikkens retoriske potensiale vil være oppgavens hovedfokus. Jeg vil likevel uvegerlig også komme inn på andre måter og strategier for musikkbruk. Dette kan dreie seg om musikk brukt som et strukturerende og dramaturgisk element, og også for å knytte handlingen til en bestemt tid eller et bestemt sted. Teori rundt filmmusikk vil bli presentert i et eget kapittel.

For å kunne gå dypere inn i det retoriske aspektet vil jeg dra veksler på Maria Karlberg og Brigitte Mrals bok "Heder och påverkan" som utfyller Bjørkvolds betraktninger rundt retorikk og ivaretar det som ikke har med rent musikalske uttrykk å gjøre.

Teori rundt dokumentarfilm må bli hentet fra forskjellige kilder, men Bill Nichols vil stå sentralt. Klassikeren "Representing Reality" kommer man selvfølgelig ikke utenom, men også den senere "Blurred Boundaries: Question of Meaning in Contemporary Culture" gir nyttige innspill. I tillegg vil jeg trekke veksler på to nyere norske bøker; Bjørn Sørensens "Å fange virkeligheten" og Sara Brinch og Gunnar Iversens "Virkelighetsbilder".

FILMMUSIKK

HISTORIKK

Since they were first introduced, movies have been accompanied by music. To the extent that the silent film was a kind of visual music, an organized flow of pure form, it was intended to be complemented by real music. There were not always specific scores written for specific movies; more often a live accompanist or a small orchestra provided mood music that matched the tempo of the images and brought out their emotional content, or familiar songs whose tone and remembered lyrics commented on the individual scenes (...) Music was part of the "universal language" of silent film. (Kawin:448)

Musikk har vært en viktig del av en filmopplevelse helt fra det som, noe misvisende, kalles stumfilmen sine dager. Filmen var helt fra begynnelsen et audiovisuelt medium, hvor først musikk, og senere også andre lyder var en integrert del av helheten. Thomas Alva Edison annonserte allerede i 1891 følgende: "I hope to be able... to throw upon a canvas a perfect picture of anybody, and reproduce his words..." (Eyman s. 26). Det skulle imidlertid ta mange år før denne drømmen ble oppfylt i en teknisk form som gjorde det mulig å utnytte den kommersielt. Tanken og drømmen var sådd, og så tidlig som i 1907 ble det i New York avertert med "talking pictures" – snakkende bilder. Her plasserte man skuespillere bak lerretet som improviserte en dialog som skulle passe med handlingen i filmen. Det samme

ble etter sigende gjort i Kristiania allerede året før, slik at selv her ute i provinsen var dette noe som opptok folk.

Effekten av lyd og bilde sammen ble raskt oppdaget og populær blant publikum. Dette førte til at mer eller mindre kreative sjeler startet opp forskjellige måter å utnytte dette på. Blant annet blir det fortalt om kinosaler som ble innredet som en togvogn hvor man viste filmer som var tatt med et kamera plassert foran på et tog, hvor man under forestillingene hadde plassert både folk og høytalere rundt i kinosalen som lagde forskjellige mer eller mindre sjokkerte lyder. I Frankrike tok man i 1905-06 i bruk Lèon Gaumonts Chronophone. Dette var et apparat hvor man med en lydtrakt bak kameraet tok opp bilde og lyd samtidig. Kvaliteten var, som man kan tenke seg, svært dårlig slik at skuespillerne måtte skrike replikkene for at de skulle kunne høres under fremvisningene. Under visningene av disse filmene hadde kinomaskinisten et apparat som kunne øke hastigheten på lyden og senke hastigheten på filmen, og omvendt, for å få lyden så synkron som mulig.

Året etter, 1907, ble det i USA vist film med et apparat som ble kalt Cameraphone. Her tok man først opp lyden på plate for så å få skuespillerne til å huske replikkene slik at de kunne sies synkront med lyden fra platen. Når samtidigheten var god nok, ble det hele filmet. Man tok altså først opp lyden, så filmen og viste til slutt filmen samtidig som man spilte av platen. Problemet var under filmvisningen hvor man trengte en mann bak lerretet som styrte platespilleren og en mann bak salen som viste filmen. Av naturlige grunner var det vanskelig å få til et godt samarbeid mellom disse to, slik at skuespillernes nitidige øving for å få til synkron lyd ofte var nærmest bortkastet; lyden ble ikke synkron under visningen likevel.

Flere lignende patenter kom i årene som fulgte. Felles hadde de at kvaliteten ikke var særlig god. Den viktigste auditive følgesvennen til filmen har, kanskje av den grunn, hele tiden vært musikk. William Hornbeck minnes sin barndoms ”talking pictures” slik fra en forestilling han så i Los Angeles i 1913:

The picture was always out of sync, (...). The sound did not match the photography at all. The screechy sound was pretty bad; you could hardly understand what was being said. [The audience wasn't] pleased with it; they kind of laughed at it because it was so crude that the voices didn't match what the lips were saying. (Eyman: 30)

Filmen har med andre ord aldri vært stum, i betydningen uten lyd. Etter at filmmusikken for alvor ble underlagt seriøs granskning fra forskere og filmvitere utover på 1980-tallet, har dette blitt påpekt flere ganger. Scott Eyman sier det slik i sin bok *The speed of sound*

From the beginning, the cinema abhorred silence; the cinema needed some sort of sound, if only to cover up the distracting noises of the projector and the shuffling of the audience. That sound was music;...

(Eyman:25)

Det skal imidlertid sies at i den første tiden også var mange visningssteder som ikke benyttet seg av musikk i et hele tatt. I tillegg har det vist seg at en del av de stedene som averterte med musikk ikke brukte musikk i selve kinosalen, men hadde musikk utenfor inngangen for å tiltrekke seg oppmerksomhet. Utviklingen gikk likevel raskt i retning av at stort sett alle kinoer hadde en eller annen form for musikk som fulgte filmvisningen.

På samme måte som musikk og drama har vært nært knyttet sammen helt siden antikkens Hellas, har film og musikk levd i en slags symbiose siden de aller første filmvisninger på slutten av 1800-tallet. At musikk og film skulle danne denne alliansen, var imidlertid ingen selvfølge, og det har blitt fremsatt flere teorier for å forklare hvorfor det ble slik. Roy M. Prendergast går igjennom noen av dem i *Film Music – a neglected art*.

En av disse teoriene ble fremsatt av Hanns Eisler i boken *Composing for the films*. Her mener han grunnen til at man tok i bruk musikk, er at stumfilmen må ha hatt en spøkelsesaktig effekt på tidens publikum. Musikken skulle "...appeasing the evil spirits unconsciously dreaded. Music was introduced as a kind of antidote against the picture." (Prendergast, s. 3) Musikken ble altså brukt for å hjelpe publikum med å komme over sjokket ved å se levende og snakkende mennesker, som samtidig var lydløse. Denne kombinasjonen hadde etter sigende en spøkelsesaktig virkning på publikum, og musikken ble altså motmedisinen. En annen, og litt mer jordnær, teori er den som Scott Eyman er sitert på ovenfor. Fordi støyen fra publikum og framvisningsapparatet kunne være ubehagelig og trekke oppmerksomheten bort fra selve filmen, var den beste løsningen å overdøve disse lydene med noe mer behagelig, musikk.

Bruce F. Kavin peker i tillegg på at musikk og film i sitt vesen deler noen egenskaper som andre kunstformer mangler, nemlig tid. Dypest sett kan man si at både film og musikk består av en organisering av en materie i tid. Musikken lyd, og filmen både lyd og bilde.

Andrej Tarkovskij har uttalt at det er rytmen som er den dominerende faktoren i en film og kobler med det filmspråket direkte opp til musikkens.

The dominant, all-powerful factor of the film image is rhythm, expressing the course of time within the frame. (Meyers, s.15)

Sikkert er det i alle fall, uansett teori, at musikk var en vesentlig del av filmen helt fra begynnelsen av. Og lyd hadde vært på så godt som alle filmvisninger fra brødrene Lumière åpnet Cinématographe Lumière i Grand Café lørdag 28. desember 1895. Auguste og Louis Lumière engasjerte nemlig en pianist til å akkompagnere deres, og verdens, aller første kinoforestilling. Musikken tok de også med seg til London da de viste sine filmer for forbløffede engelskmenn i Polytechnic på Regent street 20. februar året etter. Her benyttet man seg sannsynligvis av et pumpeorgel som vanligvis ble brukt i et kapell i bygningen.

Selv om musikk var en selvsagt del av en filmvisning de første årene, er det lite som tyder på at musikkvalget var særlig bevisst. Musikken som ble spilt bestod av alt fra lett salongmusikk til utdrag fra tyngre klassiske verker. Alt etter musikerens eller ”kinoeierens” forgodtbefinnende. Av den grunn var det også bare unntaksvis at musikken kunne sies å stå i en dramatisk sammenheng med det som foregikk på lerretet. Det fortelles til og med at musikere spilte et avtalt antall musikkstykker for så å forlate åstedet selv om filmforestillingen langt fra var ferdig. Filmskaperne var neppe særlig fornøyd med dette, men hadde lite å si da det var de som viste filmene som stod for arrangementet og dermed bestemte hva slags plass musikken skulle ha i forestillingen.

Filmen fikk ikke noen høy kulturell status i de første årene. Mye av grunnen var nok at filmene ofte ble vist i kafeer og som innslag i varietéforestillinger. For å bøte på dette ble det i Paris dannet et selskap som skulle jobbe for å høyne den kunstneriske og kulturelle verdien og omdømmet til filmen. Selskapet ble hetende Le Film d’Art og ble støttet av tunge franske institusjoner som Comédie Française og Académie Française og fikk kjente skuespillere til i første rekke å spille inn kjente teaterstykker. I denne sammenheng er det imidlertid mest interessant at de også tok tak i musikken som et virkemiddel. Til deres første film i 1908, *L’Assassinat du Duc de Guise*, fikk de den kjente og høyt respekterte komponisten Camille Saint-Saëns til å komponere originalmusikk som skulle følge filmen. Saint-Saëns omarbeidet senere denne musikken til sitt opus 128. Å lage musikk spesielt til en film økte

selvfølgelig produksjonskostnadene betraktelig. Dette i sin tur førte til bare et fåtall andre filmprodusenter tok opp ideen og videreførte den.

Ideen om at musikken kunne være en viktig bidragsyter til en helhetlig filmopplevelse var imidlertid født, og flere og flere innså viktigheten av å ha et bevisst forhold til musikken som ledsaget filmene. Denne utviklingen gjorde seg ikke minst gjeldende etter hvert som det som har blitt kalt attraksjonsfilm måtte vike for den fortellende filmen. I 1909, et år etter at *L'Assassinat du Duc de Guise* ble laget, begynte Tomas A. Edisons filmselskap å sende med forslag til musikkstykker som skulle spilles til filmene de distribuerte. Denne utviklingen fortsatte og også noteforlagene utarbeidet kataloger med musikk som skulle kunne brukes for å framkalle visse følelser og stemninger hos publikum og som passet til forskjellige dramatiske situasjoner. En av de mest kjente ble utarbeidet av Guiseppe Becce *Kinobibliothek*, ble utgitt i Berlin 1919 og var krydret med komposisjoner av Becce selv. Denne samlingen var imidlertid verken den første eller siste i sitt slag. Allerede i 1913 kom *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* av J. S. Zamecnink og fortsatt blir musikkforlaget Boosey & Hawkes sin *Recorded Music for Film, Radio & TV* benyttet rundt omkring. Den aller første katalogen over filmmusikk går imidlertid for å være utarbeidet av en ansatt i Carl Fishers notebutikk i New York i 1912, Max Winkler. Han opplevde en stadig økende pågang fra musikere som jobbet innen filmbransjen og ville forsøke å gjøre noe som kunne gjøre jobben enklere både for musikerne og han selv. Problemet, mente han, var ikke mangel på musikk som passet til forskjellige situasjoner på film, men at musikerne ofte ikke hadde oversikten over all musikken som var tilgjengelig. Løsningen ble et skjema, "Cue sheet", som foreslo konkrete musikkstykker som skulle spilles til filmen.

MUSIC CUE SHEET

For

The Magic Valley

Selected and compiled by M. Winkler

Cue

1. *Opening – play Minuet No. 2 in G by Beethoven for ninety seconds until title on screen "follow me dear."*
2. *Play – "Dramatic Andante" by Vely for two minutes and ten seconds. Note: Play soft during scene where mother enters. Play Cue No. 2 until scene "hero leaving room."*

3. *Play – "Love Theme" by Lorenze – for one minute and twenty seconds. Note: Play soft and slow during conversations until title on screen "there they go."*
4. *Play – "Stampede" by Simon for fifty-five seconds. Note: Play fast and decrease or increase speed of gallop in accordance with action on the screen. (Prendergast, s. 9)*

Dette var en film som kun fantes i Winklers hode, men gjorde det klart hvordan han mente at musikken kunne ordnes og systematiseres til en film. Universal Film Company tente på ideen og snart laget Winkler cue-sheets til alle selskapets filmer. Mottakelsen fra filmmusikere var som Winkler senere uttalte det "...overwhelming. Everybody was delighted." (Prendergast: 9) Etter en tid ble det vanlig at filmselskapene som etter hvert vokste frem, hadde musikere på lønningslista. Disse satt med stoppeklokke foran filmrerretet og utarbeidet cue-sheets til filmene før de ble sluppet på markedet. Hovedregelen for deres arbeid var musikken skulle være tidligere utgitt og enkel å få tak i for distributørene. Filmens regissør ble imidlertid som oftest holdt utenfor i denne prosessen.

Filmselskapenes arbeid til tross, det var fortsatt kinoenes musikkansvarlige som bestemte hvordan den musikalske utformingen skulle være. Etter hvert som filmen vokste i popularitet, ble det mer og mer vanlig å bytte ut pianisten med små orkestre. Problemet med dette var at mens en pianist kunne sitte og se på lerretet mens han spilte, og dermed improvisere musikk som passet til det han så, var dette ikke mulig med et orkester. Orkesterets dirigent eller kapellmester måtte derfor planlegge og innstudere musikken med orkesteret før forestillingen startet. Winklers "cue-sheets" ble derfor et godt hjelpemiddel for hardt pressede orkesterledere. Likevel var det like ofte at dirigentene selv måtte finne musikk og lage sine egne skjemaer å spille etter. Enten fordi den aktuelle filmen ikke var utstyrt med et "cue-sheet" fra distributøren, eller fordi man ville ha sin egen musikk av ulike årsaker. Filmene ble da forevist dirigenten som satt med stoppeklokke på samme måte som Max Winkler gjorde det.

Det første valget orkesterlederen så stod overfor, var om han ville benytte seg av flere uavhengige musikkstykker spilt etter hverandre, eller om han ville komponere eller arrangere ett musikkstykke som passet til hele filmen. Filmene som ble laget og vist på begynnelsen av 1900-tallet var bare noen få minutter lange, slik at det musikalsk sett ikke var noen direkte vanskeligheter knyttet til dette siste valget. Likevel var det stilen med å benytte seg av flere løsrevne stykker som fortsatte å dominere. Nå ble jo også filmene lengre, slik at det sikkert var en mer behagelig løsning og velge musikk som stort sett lå ferdig i skuffen. Det var jo også denne stilen som Max Winkler var en eksponent for.

Camille Saint-Saëns kan jo da sies å være den første eksponenten for den gjennomkomponerte stilen med sin spesialkomponerte filmmusikk. Innen ”nummerstilen” var det også vanlig å komponere små modulerende overganger mellom stykkene. Særlig der kontrasten mellom dem ble så stor at overgangen tiltrakk seg oppmerksomhet. Filmen var tross alt det viktigste og det gjaldt å ikke trekke tilskuerens oppmerksomhet bort fra lerretet. Dette er en måte å tenke på som har bitt seg fast helt frem til i dag. ”God filmmusikk skal ikke høres” oppsummerer filmmusikkens paradigme i en setning. I hvert fall gjelder dette for hva vi kan kalle main-stream film, både innen fiksjon og dokumentar. Kurt London formulerte idealet for samspillet mellom film og musikk slik i sin bok om emnet så tidlig som i 1936: ”Variety in the film images and uniformity in the music.” (Prendergast s. 12). Det er likevel verdt å merke seg at regissører som Stanley Kubrick og Kryzto Kieslovski i flere filmer som *A Clockwork Orange* og *Blå* har brukt musikken som en vesentlig del av filmfortellingen. Hovedtendensen har likevel vært slik jeg beskrev ovenfor.

En pioner innen samspillet mellom film og musikk er Sergei Eisenstein. Hans samarbeid med navnebror Prokofiev resulterte i flere filmer i tillegg til boka ”The Film Sense” fra 1943. Her går Eisenstein inn på forholdet mellom musikk og bilde.

I film møtes bilde, bevegelse, ord og musikk i en stadig skiftende og besnærende syntese, en polyfon montasje...(Bjørkvold, s. 57)

I en slik polyfon montasje bidrar alle elementene til å gi hverandre meningsinnhold. Samspillet mellom dem gir hvert enkelt filmatisk element kraft som de ikke er i besittelse av alene. Lytter man til filmmusikk på en CD-platen vil man ofte oppleve at musikken i seg selv kan være ganske intetsigende, selv om filmen var en stor opplevelse. Musikken er laget nettopp med tanke på et samspill med andre elementer som inngår i en film, slik at det er synergien mellom dem som er det viktige. Resultatet er en fullstendig filmopplevelse der tilskuerne gjennom både syn og hørsel blir presentert for filmens historie, budskap og idé.

Musikken til to av Eisensteins mest kjente filmer, *Panserkrysseren Potemkin* (1925) og *Oktober* (1927), er imidlertid ikke komponert av Prokofiev. Til disse filmene samarbeidet han med den tyske komponisten Edmund Meisel. Meisel har blitt stående igjen som en av de mest sentrale komponistene fra stumfilmperioden, og en av de som var med på å utvikle filmmusikken mot det den skulle bli i tiårene som fulgte. Prendergast presenterer han i vendinger vanligvis hørt foran store boksekamper i sin bok *Film Music – a neglected*

art: ”The undisputed master of the silent film score...”.(s. 14) Eisenstein selv var opptatt av musikken og la disse føringene til musikken som skulle ledsage *Panserkrysseren Potemkin*:

The audience must be lashed into the fury and shaken violently by the volume of the sound ... This sound can't be strong enough and should be turned to the limit of the audience's physical and mental capacity. (Prendergast: 14)

Sett fra et isolert musikalsk ståsted, stikker ikke musikken seg spesielt ut fra det meste av det som ble laget på den tiden. I musikkhistoriske verker blir Edmund Meisel sjeldent nevnt. I filmhistorien har han derimot fått sin plass fordi han tidligere og mer enn de fleste av hans samtidige forstod at filmmusikk må bli en del av filmens hele. Musikken må gli sammen med og understreke filmens rytmikk, tekstur og følelse. På den måten oppnår man en helhet som er full av følelsesmessig og retorisk kraft som er sterkere enn nesten alt annet. I *Panserkrysseren Potemkins* tilfelle ble resultatet så sterkt at musikken ble forbudt under visningene i Tyskland da den først ble vist der. Sergei Eisenstein skrev selv om dette i *Film Form*:

So it was Potemkin at this point that stylistically broke away from the limits of the 'silent film with musical illustrations' into a new sphere – into sound-film, ... (Prendergast, s.16)

Meisels utgangspunkt når han komponerte til film, var at det var en grunnleggende likhet mellom organiseringen av film og musikk. En god film fulgte de samme formale regler og konvensjoner som musikk. Meisel analyserte derfor filmene han skrev musikk til før komponeringen begynte med spesielt blikk på form, rytme, vinkling av fortellingen, klimaks og stemning. Så komponerte han temaer som passet til de ulike delene av filmen før han til slutt bandt det hele sammen til en form som passet den aktuelle filmen.

Eisenstein var tidlig ute med å forstå hvor viktig det er at alle filmens elementer går sammen i én helhet, og flere og flere regissører har etter hvert innsett dette. Likevel ser man stadig filmer, ikke minst i tv-dokumentarer, som spriker i alle retninger. Filmer hvor bilder og musikk synes å trekke i hver sin retning uten at dette inngår i det Jon-Roar Bjørkvold kaller *paradoxal montasje*. Paradoxal montasje innebærer at bildene og musikkens innhold står i et kontrapunktisk forhold til hverandre slik at de motstridende inntrykkene tvinger tilskueren til refleksjon. Stanley Kubrick er én regissør som har utforsket og utnyttet dette. Dette vil bli nærmere presentert i de påfølgende kapitler.

Året etter *Panserkrysseren Potemkin*, fredag 6. August 1926, hadde Warner premiere på filmen *Don Juan* på sin kino Warner Theater på hjørnet ved Broadway og 51. Street. Det vil si at på grunn av den forholdsvis lille teatersalen ble det arrangert en pressevisning dagen før. Betingelsen var at intet skulle komme på trykk før lørdag morgen, som om pressen hadde vært til stede på den offisielle premieren. *Don Juan* benyttet seg av et lydsystem kalt *vitaphone* som gjennom et på den tiden revolusjonerende høyttalersystem ga en til da uhørt gjengivelse av New York Philharmonic Orchestra med solister. Filmforestillingen ble en kjempesuksess. Både publikum og en nesten samstemt presse, noen skeptikere fantes, var over seg av begeistring. Skeptikerne gjorde seg imidlertid mest gjeldende blant overklassen og den kulturelle elite. Dette var grupper som ikke gikk mye på kino, slik at deres misbilligelse ikke hadde noen effekt på det økonomiske resultatet. At Warner fikk igjen sine utlegg til høyttalersystem og lydutstyr var viktig og muliggjorde satsingen på det som skulle bli stående i filmhistorien som den første virkelige lydfilmen, *The Jazz Singer*.

Don Juan var egentlig bare en stumfilm med musikken på plate med et innklippet bilde av orkesteret og dirigent sammen med en spesiell plakat som krediterte musikerne før filmen begynte. Etter sigende var det ikke engang en spesielt god film, men nettopp derfor perfekt for anledningen. Filmen var ikke så bra at den stjal oppmerksomheten bort fra lydsystemet Vitaphone. Heller ikke *The Jazz Singer* var en lydfilm i egentlig forstand, men en stumfilm med en sekvens hvor det var synkron lyd og bilde. Filmen er likevel viktig fordi dens suksess varslet begynnelsen på en ny æra, og slutten på en annen. Stumfilmens dager var talte, og lydfilmen var kommet for å bli.

TEORI

Film består grovt sett av to sjikt av informasjonsbærende materiale, eller *uttrykksressurser* som Jon-Roar Bjørkvold kaller det; det visuelle og det auditive, bilde og lyd. Samspillet mellom disse gir et hav av muligheter og uttrykk, og skaper filmens samlede uttrykk. Michel Chion ber i sin bok *Audio-Vision* leseren om å utføre to eksperimenter ved henholdsvis å ta bort lyden fra en Bergman-film og bildet fra en film av Tati. Resultatet, skriver hun, blir en radikalt annerledes opplevelse av henholdsvis bild og lyd. Hun trekker selv konklusjonen slik:

*Is the notion of cinema as the art of the image just an illusion? Of course: how, ultimately, can it be anything else? This book is about precisely this phenomenon of audiovisual illusion, an illusion located first and foremost in the heart of the most important of relations between sound and image, (...): what we shall call *added value*. (Chion, s. 5)*

Jon-Roar Bjørkvold foretok et lignende eksperiment da han viste åpningssekvensen til såpeserien *Dynastiet* for studenter og profesjonelle filmfolk ved Norsk Film. Den kjente musikken til Bill Conti var imidlertid byttet ut med et utdrag fra Arne Nordheims musikk til balletten *Stormen*. Resultatet ble at så vel studenter som profesjonelle satt igjen med et helt motsatt inntrykk av sekvensen enn det originalversjonen gir. Enkelte, også blant de profesjonelle, trodde sågar at det også var manipulert med farger og lys på bildene. Dette var ikke tilfelle. Samspillet mellom musikk og bilde gir som Chion uttrykker det noe ekstra, *added value*. Lyden beriker bildets ekspressive og meningsbærende potensiale som overstiger det som bildet og lyden har vær for seg. Helhetsinntrykket blir med andre ord større enn de ulike faktorenes samlede verdi. Aller størst potensiale er det i møtet mellom bilde og musikk.

Musikk har vært en sentral del av menneskers kommunikasjon gjennom årtusener og er i så måte et av de eldste språkene som fortsatt er levende. Dette er nettopp musikkens styrke i denne sammenhengen, dens språk er dypt forankret i oss alle og treffer oss på flere nivåer. Både over og under bevissthetsterskelen. Vi skal nå se på noen av musikkens iboende egenskaper og hvordan disse blir utnyttet i forhold til film og på ulike strategier for hvordan filmmusikk blir brukt.

Jeg nevnte tidligere at filmens samlede repertoar av uttrykksresurser kan deles inn i to sjikt, det auditive og visuelle. Likeledes er det vanlig å dele inn disse igjen i flere undergrupper. Den visuelle siden i blant annet mise-en-scene, lyssetting, utsnitt, bevegelse osv. Det auditive sjiktet deles vanligvis inn i fire eller fem undergrupper; *tale*, *kontentum* eller *reallyd*, *musikk*, fraværet av lyd - *stillhet* og eventuelt *effektlyd*.

Kontentum og *reallyd* er to forskjellige navn på det samme fenomenet. All lyd som stammer fra noe som hører hjemme i filmuniverset hører hjemme her. Det kan være motorlyd fra en bil, subbing av føtter, pusting, fuglesang og regnet som slår mot vinduet. Kort sagt hører all lyd som stammer fra noe som er i bildet, eller som publikum kan tenke seg at hører hjemme der, til i denne gruppen. Riktignok er mye av de lydene som faller inn i denne gruppen aldri vært tilstede på filmsettet og opptaksstedet, men fordi de er en naturlig

del av den verdenen filmen representerer og forteller om, blir de oppfattet som akkurat det – en naturlig del av det universet man følger.

Tale forklarer seg jo egentlig selv, og består av alle replikker i filmen. Både de som blir framsagt av skuespillerne og de som kommer fra en eventuell forteller som det som ofte blir kalt *voice of God*. Voice of God er altså en stemme som ikke hører hjemme i handlingsuniverset, og derfor kommer som fra oven, eller fra Gud.

Stillhet, i sin egentlige definisjon som fraværet av lyd, er noe som så å si ikke finnes innenfor film, eller noe annet sted for den saks skyld. For at publikum og seere ikke skal bli forledet til å tro at lyden er falt ut eller det er noe annet feil, vil man nesten uten unntak alltid oppleve at når det er stillhet på film og tv, er det alltid et sjikt med kontentum som ligger lavt nede i lydbildet. Ofte er det ting som litt vindsus, eller summing fra gresshopper og sirisser på en sommerkveld, bølgeskvulp, fjern trafikkstøy osv. Dette er jo også lyder som hører naturlig med i vår hverdag. Lyder som alltid er der selv om det er ”stillhet” som preger situasjonen. Likevel er det først og fremst ønsket om ikke å lage en ”tom” flate i filmen som er årsaken til at det nesten aldri forekommer fravær av lyd på film og i tv-sendinger. Det skal likevel bemerkes at det forekommer total stillhet i noen filmer. For eksempel har det vært brukt under drømmesekvenser og for å vise tankerekker. Jean-Luc Godard bruker det som en slags komisk effekt i *Bande à part* (1964) hvor han lar tre mennesker på en kafé bestemme seg for å ta ”ett minutt stillhet”, hvorpå han så fjerner absolutt all lyd i nøyaktig ett minutt. Claudia Gorbman skiller mellom tre typer stillhet. Den første typen er fraværet av ekstradiegetisk musikk som hun kaller en *diegetisk musikalsk stillhet*. Dette er jo klart den vanligste formen. Den neste typen er en *ikke-diegetisk stillhet* som er totalt fravær av lyd, og den siste typen er en *strukturell stillhet*. Dette er når filmen har fått publikum til å forvente at musikk eller lyd skal ledsage en karakter, sted eller lignende, og dette ikke skjer. Ett eksempel på dette er i *Haisommer* (1975) hvor det er en klar forbindelse med det berømte basstemaet og haien. Mot slutten av filmen dukker haien opp uten sitt faste ledemotiv. Dette resulterer i en liten sjokkeffekt da haien ”plutselig” er der uten å ha blitt varslet av musikken.

Musikk er den siste gruppen lyd som alle teoretikere synes å enes om. Det er jo også dette som er mitt hovedanliggende i denne oppgaven, slik at jeg vil gå nøye gjennom musikkens bruk og muligheter nedenfor. Jeg skal her nøye meg med å nevne at i denne gruppen plasseres alle typer musikk som forekommer. Både den som ikke har en åpenbar kilde i fiksjonsuniverset eller *diegesen*, den såkalte *ikke-diegetiske* eller *ekstra-diegetiske* musikken og den som har sin kilde innenfor *diegesen*, den *diegetiske* musikken. Det siste

kan være alt fra en radio til et orkester. Poenget er bare at publikum ser at musikken er i universet til karakterene slik at også disse hører den. Dette er jo ikke tilfelle med den ekstradiegetiske musikken.

En del teoretikere har ikke med effektlyd som en egen gruppe men plasserer dette under kontentum. Etter min mening er det likevel en gruppe som fortjener å bli framhevet fordi lyden ofte blir brukt nettopp som en effekt. Lyden blir derfor på en eller annen måte framhevet slik at publikum blir oppmerksomme på den. Den kan derfor tilføre noe ekstra til filmen som ikke finnes på andre nivåer. Dette kan være informasjon om at en karakter ikke er alene i rommet ved hjelp av en unormalt høy knirkelyd, eller det kan skape en komisk situasjon, eller det kan si noe om hvordan en karakter oppfatter en situasjon eller en lyd. Mulighetene er utømmelige. Ofte dreier effektlyd seg om et pistolskudd, et slag eller lignende som skal ha sin kilde fra en handling eller et objekt som befinner seg i handlingsuniverset. De fleste gangene er imidlertid slike lyder konstruert i et lydstudio og lagt på senere, slik ekstradiegetisk lyd er. Som regel gjør vi som tilskuere ingen notis av dette og kobler instinktivt lyden opp mot den handlingen eller tingen vi ser på lerret eller skjerm. Av og til støter vi imidlertid på lyder som er tydelig konstruert slik at de tvinger oss til å legge merke til dem. Da kan lyden oppnå en betydning utover det den beskriver i filmen og tvinge oss til å reflektere over hva den vil si oss. For å skape en slik effekt bruker man som regel lyder som åpenbart ikke hører hjemme, overdrivelser og fordreininger. Ofte kan dette, særlig hvis det er koblet opp mot et nærbilde av en karakter, bli oppfattet som at det er slik karakteren oppfatter lyden. Lyden blir med andre ord presentert for publikum slik karakteren oppfatter den. I slike tilfeller nærmer man seg en auditiv versjon av det Lars Thomas Braathen kaller perseptuelt subjektive bilder.

Ett eksempel på bruk av effektlyd som får mening utover det lyden egentlig beskriver, er karakteren John Cage i den populære advokatserien *Ally McBeal* sin piping i nesen. Denne lyden er tydelig manipulert og konstruert da den er unaturlig både i klang og styrke. Den stikker seg kraftig ut, og seerne av serien lærer at denne lyden representerer et tegn på nervøsitet og usikkerhet.

Braaten, Kulset og Solum påpeker i sin bok at effektlyd i noen tilfeller virker mot sin hensikt og trekker oppmerksomheten bort fra selve filmopplevelsen fordi de uten en gjennomtenkt grunn i ekstrem grad blir overdrevet. Lyden overinformerer sitt publikum om ting de allerede vet foregår og ender opp som bare plagsom. En del høybudsjett actionfilmer fra de senere år har gått i denne fellen. Lydteknologien sine fremskritt har i visse tilfeller gjort enkelte regissører blinde for hva som bør være i fokus, fortellingen. Dette understreker

bare at filmkunst på mange måter er en balansens kunst mellom de forskjellige ”kunstarter” som konstituerer en film.

Som jeg nevnte tidligere er det vanlig å dele filmmusikk inn i to hovedtyper; den diegetiske og ekstradiegetiske. I tillegg opererer Gorbman med *meta-diegetisk* musikk som et eget nivå etter mønster fra Genettes tre nivåer av fortelling. I dette siste tilfellet er det ofte en vurderingssak om musikken kan klassifiseres under denne gruppen. Metadiegetisk musikk beskriver tilfeller der musikken tar over en del av fortellerrollen i filmen.

Eksempelet Gorbman bruker er en hypotetisk film hvor helten tidlig i filmen har en romanse med en dame under en krig. Denne romansen blir akkompagnert av ett spesielt musikalsk tema. På grunn av krigen ender denne tragisk ved at hun blir drept. Mange år senere sitter denne helten på en kafé og snakker sammen, hvorpå samtalen dreier inn på krigen. Opp mot et nærbilde av helten høres igjen kjærlighetsmusikken fra tidligere i filmen. Her griper musikken inn og forteller om hva som foregår i heltens hode og publikum får et musikalsk innblikk i heltens tanker. Ett annet virkelig eksempel er i Star Wars - Episode II. Her begynner den unge Anakin Skywalker, som i denne filmen er en helteskikkelse, å flørte med den ”mørke siden av kraften”. Dette blir fulgt opp med musikken ”Imperial March” som gjennom de foregående filmene har vært knyttet opp mot de onde og Darth Vader i særdeleshet. Dette er ikke veldig subtilt gjort, men vil kunne falle inn under denne kategorien av filmmusikk.

Filmmusikk kan i prinsippet virke på publikum på to måter. Enten støtter musikken opp om det visuelle, eller den kan arbeide mot bildet i et slags kontrapunktisk samspill. Gangbare betegnelser er *understøttende* filmmusikk og *kontrapunktisk* filmmusikk. Jon-Roar Bjørkvold bruker begrepsparet *doxal* og *paradoxal* filmmusikk og griper dermed tilbake til antikkens Hellas og retorikken. Jeg skal senere gå nærmere inn på hvordan musikkens retoriske historie har sett ut, og på hva dagens filmmusikk skylder denne historien.

Den paradoxale bruken av filmmusikk er forholdsvis sjelden, men har desto større virkning når det skjer. I denne typen forhold mellom musikk og bilder, har musikken et helt annet følelsesmessig uttrykk enn det bildene har. Man får da et uttrykk som bryter med det vanlige forholdet hvor musikken legger seg pent under bildene og understøtter disse. Dette bruddet leder derfor oppmerksomheten til publikum i større grad mot musikken enn det som er vanlig. Musikken får en større plass i det samlede uttrykket og virker også mer bestemmende på publikums oppfattelse av hva som blir fortalt. Virkningen blir en slags *verfremdungs-effekt* hvor publikum blir fremmedgjort og tvinges til refleksjon. Hva skjer,

og hva er det egentlig filmen forsøker å fortelle meg? Paradoxal filmmusikk skaper ofte ett lett absurd inntrykk av hva som foregår, selv om bildene i seg selv kan være ganske så klare. Ett eksempel på dette er i begynnelsen av *A Clockwork Orange* (1971) av Stanley Kubrick. I denne scenen er det et voldsomt gjengslagsmål i et nedlagt teater. Musikken som akkompagnerer slagsmålet er Rossinis *La gazza ladra* (Den tyvaktige skjære). Musikken er et prakteksempel på 1800-tallets lette og underholdende operaer, opera comique og står i en grell kontrast til volden som utøves. Resultatet blir et absurd opptrinn hvor publikum ikke vet helt hvordan man skal oppfatte et som utspiller seg foran øynene deres. Det bør tillegges at her kan musikken også fungere som en illustrasjon på hovedpersonenes mentale liv, idet de oppfatter vold som lett underholdning. Musikken kan derfor også oppfattes som understøttende og dermed doxal. Ser man denne scenen isolert uten forkunnskaper om filmen, er det likevel den paradoxale montasjen som er iøynefallende. Et annet eksempel på dette er det tidligere nevnte eksperimentet med å koble Arne Nordheims opp mot *Dynastiet*.

Den vanligste formen for filmmusikk er den understøttende eller den doxale montasjen. Her kommenterer og støtter musikken bildene innenfor den samme følelsesmessige spekter av uttrykk. Den doxale montasjen kan igjen deles opp i to undergrupper; *den musikalske imitasjon* og *den musikalske parafrase*. Begrepene stammer fra Jon-Roar Bjørkvold, men er etter min mening gode og dekkende betegnelser på de fenomener de beskriver.

Den musikalske imitasjonen er mest kjent fra tegnefilm og blir oftest kalt for *mickey-mousing* etter en ikke helt ukjent tegnet mus. I denne typen av musikalsk akkompagnement forsøker musikken å legge seg så nært opp til den naturlige lyden som mulig, eller musikalsk imitere en bevegelse eller hendelse. Dette kan dreie seg om et slag som blir illustrert med et cymbal eller stortromme slag, eller at noe som faller blir akkompagnert av fioliner og treblåsere i raske nedadgående løp eller glissandi. Velkjent er også innbruddstyven som lister seg rundt med tonene fra en pizzicato kontrabass som følgesvenn. Musikken mimer eller imiterer det som foregår i filmen. Det er verdt å merke seg at den musikalske imitasjonen også blir brukt i vanlig spillefilm, og ikke bare i animasjonsfilm. Den er forholdsvis ofte brukt i komedier, og da særlig i slapstickskomedien, men forekommer også i dramaer og thrillere i mindre omfang. Et kjent eksempel fra norsk film, er Gunnar Sønstevalds musikk til Arne Skouens *Ni liv* (1957). Hovedpersonen har i sin flukt fra tyskerne blitt snøblind, og begynner å kaste snøballer for å høre hvor de lander. Hensikten er å unngå å ramle utfor et stup. Snøballenes flukt blir fulgt musikalsk av strykere i glissandi og avsluttet med en betoning.

Begrepet *parafrase* brukes her i den musikalske forståelsen som er en ”fantaserende omskrivning” eller ”Omtolking/bearbeidelse av melodi eller tekst” som Leiv Flisnes skriver i *Musikkordboken*. I denne sammenheng må derfor den musikalske parafrasen forstås som en musikalsk bearbeidelse av filmens uttrykk. Dette er den vanligste formen for filmmusikk, og musikkens hovedoppgave er å understøtte og fylle ut bildenes karakter og stemning. Musikken vil også på en effektiv måte kunne gi informasjon om hvilket sted, miljø og tidsalder handlingen utspiller seg i. Tenk bare på hvor fort man kjenner igjen og kan stedfeste forskjellige rytmer, akkorder og instrumenter. Man trenger for eksempel ikke mange taktene med sambarytmer før tankene går mot Brasil, eller mange tonene på en hardingfele før mange mentalt sett befinner seg et sted på Vestlandet. Likeledes vil noen takter med åpne kvarter lede tankene mot middelalderen. Eksemplene på dette er nesten uendelig. Det som gjør denne typen bruk av musikk så effektiv, er at den gjennom kun noen få toner kan gi publikum informasjon som ellers ville tatt lang tid og unødig bremsset opp historiefortellingen. Mennesker over hele verden er kjent med de ulike musikalske stereotypene og avleser disse kodene lynraskt. Musikken kan romme nesten ubegrenset med informasjon. Richard Strauss uttalte en gang at han ved hjelp av musikken skulle kunne beskrive en dame så nøyaktig at tilhøreren ville forstå at hun hadde på seg en rød kjole. Dette er store ord, men inneholder en viss sannhet. I dag ville det vært nok å flette inn noen toner fra mega-hiten *Lady in red*.

Den musikalske parafrase kan opptre enten før, samtidig eller etter scenen den ”fantaserer” over. Kommer musikken før, får vi det Bjørkvold kaller *det parafraserende forvarsel*, og likeledes hvis musikken avrunder og fortsetter etter en scene får vi *den parafraserende avrunding*. ”I det parafraserende forvarsel”, skriver han, ”foregriper musikken stemningsinnholdet i den kommende scenen.” (Bjørkvold, s. 60) Etter min mening, er imidlertid musikkens potensial i slike situasjoner mye større. Musikken vil ikke bare kunne sette publikum i riktig stemning til scenen, men også fortelle oss hvilke karakterer som venter, hvor den utspiller seg og også når den utspiller seg. Måten man kan informere om tid og sted nevnte jeg ovenfor. Når det kommer til karakterene har filmen adoptert en teknikk som Richard Wagner utviklet i sine operaer på slutten av 1800-tallet, kalt ledemotiv. Ledemotivteknikken knytter distinkte musikalske motiver opp mot de viktigste karakterene i operaen (eller filmen eller teaterstykket). Disse motivene gir et signal om hvilke karakterer som er på vei inn på scenen. Etter hvert ble teknikken utviklet til også å si i fra om hvilken sinnstilstand den aktuelle karakteren befant seg i. Var han eller hun for eksempel opprørt over noe ville det musikalske motivet bli spilt med fullt orkester med

virvlende løp i strykere rundt motivet som blir spilt hos messingblåserne, eller en mer amorøs stemning ville kunne bli avslørt med en myk versjon av motivet spilt bare av strykere og treblåsere. Filmkomponistene kastet seg raskt over denne teknikken og mer eller mindre subtile måter å utnytte den på hav vært sett og hørt helt fra stumfilmens dager. Den før nevnte musikken til *Star Wars* har vært nevnt tidligere og musikken som alltid kommer før scener med Darth Vader kan tjene som et om ikke godt eksempel, så er det i hvert fall tydelig.

I den parafraserende avrunding bearbeider musikken innholdet i en scene mot slutten og etter at den er ferdig. På den måten får publikum anledning til å la det som skjedde synke inn og selv få bearbeide det før man går videre. Publikum får også, hvis det skulle være noe tvil, en ekstra sjanse til å forstå hvilken stemning som rådde grunnen under scenen. Ofte blir dette brukt etter svært dramatiske scener hvor musikken bidrar til at publikum kan leve scenen helt ut ved hjelp av et voldsomt orkestralt crescendo. Dramatikken blir med det strukket ut og bidrar til å høyne spenningsnivået idet den tar med seg dramatikken over til neste scene. En annen vanlig variant er å benytte seg av et langsomt og rolig tema som fungerer som en utdøende etterklang. Ofte sees dette i forbindelse med dødsscener. I krigsfilmer er det da nesten obligatorisk med en trompetsolo som imiterer tappenstreksignalet som blir spilt i militære begravelser. Både det parafraserende forvarsel og avrunding er flittig brukt innenfor main-stream filmen både innen fiksjons- og dokumentarfilm. Mye av grunnen til dette, er at denne teknikken rent formmessig gjør det mulig med smidigere overganger og dermed en film som på en naturlig måte river publikum med seg videre i handlingen. Filmen virker bedre sammenbundet og uten ”hull”.

Musikk består av tre grunnelementer; rytme, melodi og harmoni. Jeg vil nå kort gå igjennom hva hver av dem kan gjøre med en filmopplevelse.

Our sense of rhythm is by far, even in its more primitive state, the most fundamental and essential element in the musical symbol system. Our very existence is gauged by this inborn sense of time, and its rhythmic divisions. (Meyers: 15)

Rytmen kan være en viktig kilde til følelsen av tempo i en film. Sammen med filmens rytme og tempo danner musikkens rytme en ny helhet hvor begge deler bidrar til en felles følelse av tempo. Ved å se på film og musikk som et rytmisk hele kan det bli lettere å analysere hvordan en film skaper en følelse av tid. Et nyttig hjelpemiddel vil da et musikalsk begrep som fraseringsenhet være. En frase vil være en naturlig enhet som er mindre enn

helheten, men likevel klart definert. I musikk vil dette som oftest være fra to til åtte takter, i film ofte en scene, men av og til kanskje bare en del av en scene, andre ganger flere scener. Det viktigste er at en frase er en klart definert enhet. Det er imidlertid viktig å understreke at musikken ikke gir rytme til filmen. Filmene har som nevnt tidligere rytmen som en iboende egenskap. Det musikken kan gjøre er å forsterke og intensivere den følelse av rytme og tid som allerede finnes. Likeledes kan musikken gjøre det stikk motsatte hvis det er ønskelig eller man gjør lite gjennomtenkte valg av musikk.

En type scene i film hvor musikken ofte blir brukt til å sette en rytme og et driv, er forfølgelsesscener. Her er den vanligste varianten en kraftig og klart definert puls i bassinstrumenter mens man legger raskere 8.dels og 16.delsbevegelser i lysere instrumenter. Bildesiden vil ofte bestå av regelmessige klipp mellom den jagede og forfølgerne. Randall Meyers beskriver en scene fra *Mississippi Burning* hvor vi har nettopp en slik type oppbygning. Her faller klippene inn i en synkopert $6/8 + \frac{3}{4}$ rytmikk i forhold til musikken som setter en klart definert puls i bassen. Denne synkoperingen på billedsiden bidrar til å øke intensiteten i scenen og bidrar til en fornemmelse av høyt tempo selv om klippene ikke er spesielt kjappe. En tilsvarende scene hvor klippene faller sammen med musikkens første slag i begynnelsen av hver musikalske frase, vil skape en roligere følelse og ødelegge noe av spenningen i en slik scene. Man kan sammenligne det med et barns historie hvor dramaturgien ofte bli slik; og så skjedde det, og så skjedde det osv. Musikk kan være med på å definere rytmen og tempoet i en film, men et plutselig fravær av musikk kan være like avgjørende. Hvis man for eksempel bygger opp spenningen i en scene med en kraftigere og kraftigere rytmisk musikk for så å la den forsvinne i scenens mest dramatiske punkt, vil man få en pauseslignende effekt hvor høydepunktet synes å gå langsommere enn det i virkeligheten gjør.

I have always been intrigued by the "mystery" of the birth of a musical image, the emergence of melodies and appearance of that captivating harmony and unity which arise from the chaos of the temporary correlations and disconnected sounds that fill the world around the composer. Sergei Eisenstein
(Meyers, s.35)

Melodi er den neste av de musikalske grunnelementene vi skal se på. Det er ofte den som faller deg lettest i øret og det du husker når du går ut av kino- eller konsertsalen. Melodien har på grunn av dette en enorm kraft når det gjelder gjenkjenning. Ledemotivteknikken hviler i stor grad på dette faktum. Et motiv, melodiens minste enhet,

som fra begynnelsen tydelig er knyttet opp mot en karakter eller hendelse vil bringe tankene hen på denne senere i filmen uten at karakteren eller hendelsen viser seg. Som nevnt tidligere kan et slikt ledemotiv gi mye informasjon om både karakterer og viktige hendelser. Av den grunn er det viktig at de også varieres i takt med historien og karakteren motivet er knyttet til. Skjer ikke dette vil det hele gjerne føles lite dynamisk og historiefortellingen vil lide. Et unntak som bekrefter denne regelen er imidlertid scener hvor helten grunnet en vanskelig situasjon har forandret seg. Her kan bruk av hans/hennes gamle ledemotiv virke som et ekko fra den personen karakteren var før problemene startet og være med på å styrke en sympatistruktur som kanskje vakler litt. Sympatistruktur er her brukt i Murray Smiths forståelse av begrepet i *Engaging Characters* (1995).

På grunn av melodiens styrke og evne til hele tiden å komme i forgrunnen, må man i forbindelse med dialog eller fortellerstemme være meget forsiktig med hva slags melodier en legger samtidig for ikke å dra oppmerksomheten bort fra det som sies. Randall Meyers deler inn dialogen i tre kategorier som i større eller mindre grad tåler en iørefallende melodi. Som en hovedregel vil jeg likevel si at i forbindelse med tale må man være måteholden med melodiske motiver. En vanlig strategi er å enten bare legge forsiktige harmoniske progresjoner under, eventuelt med en nøytral og anonym melodi. På den måten stjeler ikke musikken oppmerksomhet fra det som blir sagt.

...rytme og harmoni trenger dypest inn sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønne musikk, edelt – er musikken heslig, er resultatet det motsatte.

(Platons Staten sitert i Bjørkvold, s.10)

Den siste av de musikalske grunnsteinene, harmoni, har selvfølgelig også blitt utnyttet inne filmmusikken. Harmoni betegner her hvilken tonalitet musikken har, hva slags akkorder som er i bruk og i hvilken rekkefølge de kommer (harmonisk progresjon). Det er denne delen av musikken som fargelegger og setter stemningen i en scene eller film og er kanskje den viktigste bidragsyteren til å lede tilskuerens følelsesmessige respons. Harmonisk går det først og fremst et skille mellom dur- og molltonearter. Her har konvensjonen vært siden dur- og molltonaliteten slo igjennom på 1500-tallet, at durtoneartene er lystigere og mer utadvendte enn molltoneartene. Sørgemarsjer går for eksempel alltid i moll. Dette er med andre ord dypt forankret i oss alle.

Fortattede dissonerende akkorder, tonekløster og dominant septim akkorder, gjerne med tilføyd none, er akkorder som ifølge musikalske konvensjoner krever en oppløsning til

en konsonerende akkord og de helst tonika ("grunnakkorden"). Det sies at Konstanze Mozart gjerne vekket sin mann med å spille en skala opp til den nest siste tonen, ledetonen, hvorpå han ikke klarte mer og stod opp for å spille den siste tonen. Slik er det også med denne typen akkorder. Ved å la akkordene ligge, eller helst hamre dem i et repetitivt rytmisk mønster, og nekte dem sin oppløsning vil man bygge opp en spenning som drar tilskueren mot scenens avklaring og oppløsning av dissonansen. Litt av den samme effekten kan skapes ved å lydlegge lange flater med musikk med liten bevegelse over et orgelpunkt. Et orgelpunkt er en lang tone, fortrinnsvis langt nede i registeret, som ligger uforandret over flere takter. Dette skaper en mildere spenningsskapende effekt enn de dissonerende og ledende akkordene, men er likevel nok til å intensifisere stemningen i en film.

Dokumentarfilmskapere bruker ofte denne effekten som underlag for en voice-over.

Resultatet blir at både fortellerstemmen og filmen som helhet virker mer dramatisk.

Rolige konsonerende akkordprogresjoner vil skape den stikk motsatte effekten av ro og harmoni. Harmoniske progresjoner kan også være til stor hjelp for å understreke plutselige skifter i en film. Den vanligste "overraskende" progresjonen er å la den "ledende" dominant septimakkorden gå til tonikas parallelltoneart som i dur er moll og omvendt i moll. På denne måten kan man ved hjelp av to akkorder skifte fra en lett og lystig stemning til en mørkere og tristere.

MUSIKK SOM RETORIKK

Musikk var i antikken, som retorikken, en av "de syv frie kunster" (artes liberales septem). Disse var igjen delt i en "trivium-gruppe" som bestod av dialektikk, grammatikk og retorikk, og en "quadrium-gruppe" som bestod av astronomi, aritmetikk, geometri og musikk. Musikken var altså plassert blant det vi i dag kaller matematiske og naturfaglige fag og ikke sammen med retorikken selv om begge kunster kan brukes til å påvirke mennesker. Grunnen til dette er kanskje at de gamle grekerne oppdaget de matematiske lover som ligger til grunn for all musikk. Pythagoras oppdaget forholdet mellom de forskjellige intervallene

ved å dele en streng på forskjellige måter. Ved stadig å halvere strengen han spilte på oppdaget han også det som senere har blitt kjent som overtonerekka. ”Matematisk innsikt”, skriver Bjørkvold, ”var i gammel gresk tradisjon en nøkkel til forståelse av tilværelsens grunnprinsipper og orden.” (Bjørkvold, s.11) Musikken ble da et håndgripelig og klingende bilde av universet som var styrt av de samme matematiske lover. ”Musikk ble dermed noe langt mer enn et estetisk fenomen. Som en direkte, klingende materialisering av det guddommelige skaperverk ble musikken et fundamentalt eksistensielt fenomen”, skriver Bjørkvold videre (Bjørkvold, s.12).

Damon var Athens fremste autoritet innen musikk under Periklés regjeringstid (ca. 500-429 f. Kr.). han mente at musikken hadde en enorm påvirkningskraft på særlig unge sinn, og at den dermed kunne benyttes til å innprente ulike dyder som mot, selvbeherskelse og rettferdighetssans i menneskers karakter. Et musikkstykke, mente han, ville alltid påvirke et menneske, enten i god eller ond retning, avhengig av musikkens karakter. Det var derfor helt vesentlig at spesielt utvalgt musikk ble brukt i oppdragelsen av statens unge. Rokket man med musikkens lover, ville det gå utover hele samfunnsstrukturen. Sokrates var enig i mye av det Damon stod for.

Allerede på Platons tid noen tiår senere, hevet det seg sterkt kritiske røster til denne filosofien. Kritikerne mente at man burde se på musikken fra et strengt vitenskapelig ståsted og løsrive seg fra metafysiske betraktninger slik Damon var den sterkeste eksponenten for. Dette fordi disse meningene hadde intet med virkeligheten å gjøre. Platon bygger likevel mye av sin filosofi på området på Damon, og omtaler han til og med i svært ærbødige vendinger i *Staten* i Sokrates sin dialog med Glaukon som er en av Platons to brødre. I dialogen blir de to herrene enige om hvilke tonearter, instrumenter, rytmer og harmonier som har hvilke virkninger, og dermed hva slags musikk som bør tillates i Platons idealstat. Den musikken som tillates har ulike positive virkninger på menneskesinnet fordi dette er den eneste måten å sørge for en positiv oppdragelse.

Våre voktere skal ikke oppdras ved hjelp av avbildninger av det heslige og, liksom dyr der beiter på dårlig mark, dag for dag få i seg litt av hvert i små porsjoner – for så til slutt å ha tilføyet sin sjel en ubotelig skade – uten at de engang har merket hvordan det foregikk. (Platons Staten sitert i Benestad, s.18)

Platon ble, som Damon, en stor autoritet innen musikken. Hans syn skulle vise seg å være det dominerende i mange århundrer. Grunnsynet hans var svært konservativt, nesten på grensen til frykt for alt nytt. Dette kommer sterkt til uttrykk i det følgende sitatet.

De som fører oppsyn med staten, må passe på at ikke noe fordervelig unngår deres oppmerksomhet; fremfor alt må de forhindre at noen nyheter i gymnastikk og musikk blir innført i strid med den ordning som hersker; man bør bevare gymnastikken og musikken mest mulig uforandret. (...) Vi må ta oss i vare for å innføre en ny type musikk, da den lett kan bringe alt og alle i fare. For forandrer man musikken, så blir også statens høyeste lover rokket – det sier Damon, og jeg er enig med ham. (Platons Staten sitert i Benestad s. 19)

Aristoteles, Platons elev, bygger videre på Platons tanker om musikk. Han aksepterer musikkens spesielle posisjon blant kunstartene og dens påvirkningskraft på menneskene. Han mener imidlertid at all musikk og alle instrumenter må kunne benyttes. Alt kan ikke brukes til alle formål, men alt må kunne brukes til sine spesielle formål. Yrkesmusikere, mener han, må få lov til å spille vulgær musikk for vulgære mennesker. I forhold til oppdragelse slutter han imidlertid til Platons lære. I oppdragelsens tjeneste må man gå inn for etiske melodier og tonearter som godkjennes av folk med musikkpedagogisk innsikt.

Både Platon og Damon setter musikken i en særstilling når det gjelder oppdragelsen av de unge. Og de nøyer seg ikke bare med å konstatere dette, men de går inn i musikkens enkelte deler og foreskriver hvilke rytmer, tonearter, melodier og instrumenter som har den ønskete virkning. Platon går nøye gjennom dette i *Staten*. Musikken spiller den største rolle fordi ”rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen og griper den kraftigst...” skriver han i *Staten*. I *Staten* diskuterer han til og med bruken av forskjellige tonearter, rytmer, harmonier og musikkinstrumenter. Platon må derfor ha hatt stor innsikt i musikk, og hadde tydeligvis klare meninger om hvordan den burde være. Hans visjon var at musikken skulle ha en oppdragende virkning på menneskene slik at de skulle strebe mot fullkommenheten. Platon skisser opp ganske nøyaktig hvilke tonearter og hva slags musikk han vil ha i sin idealstat i dialogen mellom Sokrates og Glaukon.

...Hvilke former av melodier er bløtaktige og passer best til drikkeviser?

Den joniske og lydiske toneart; de kalles jo også de ”slappe”.

Kan krigere ha nytte av disse?

Nei, slett ikke. Nå har du bare den doriske og frygiske toneart igjen.

Jeg forstår meg ikke på tonearter. Men la meg få beholde to tonearter: Den ene er den som etterligner røsten og tonen til en modig mann når han er i kamp og opptrer voldsomt, og likeså når han kommer i ulykke, når sår og død truer ham eller andre skjebneslag rammer ham, mens han med fasthet og standhaftighet går sin skjebne i møte. Den andre er den som viser han under fredelige forhold, i sin frivillige gjerning, når han prøver å bevege en gud ved bønner eller prøver å øve innflytelse på en annen ved å belære og formane ham – eller tvert imot når han selv hører en annens bønn, belæring og overtalelse, retter seg etter andres ønsker,

ikke er overmodig, men opptrer besindig og behersket i alle livets forhold og er tilfreds med det som hender ham. (...)

Ja, da ber du meg nettopp om å få beholde de to jeg nevnte... (Platon "Staten" norsk oversettelse (1946): Henning Mørland sitert hos Bjørkvold, s.13-14)

Vi vet ikke hvordan antikkens tonearter lød, men det er rimelig å anta at de hadde helt spesielle særtrekk lik de modale kirketoneartene som overtok deres navn i middelalderen. De modale toneartene har alle et helt distinkt særtrekk, hvor den joniske skalaen er durskalaen slik vi kjenner den i dag, den doriske skala er en mollskala med høyt sjettetrinn og frygisk er en mollskala med lavt andretrinn. De forskjellige toneartene hadde helt spesielle egenskaper som gjorde at de hadde merkbart forskjellig uttrykk og klang.

Som vi ser var Platon meget bevisst på musikkens påvirkningskraft ovenfor menneskesinnet og var også klar over at forskjellige musikalske uttrykk har forskjellig virkning på tilhøreren. På mange måter står dagens komponister innen film og reklame derfor i gjeld til antikkens tenkning som har hatt stor innflytelse på hele vår kultur fra de greske tenkere ble gjenopplaget i middelalderen og fram til i dag. Også spesielle intervaller hadde helt spesielle konnotasjoner, hvor blant annet Pythagoras sin oppfattelse av oktaven som det fullkomne intervall har overlevd opp gjennom historien gjennom forskjellige komponister, som renessansens Palestrina, barokkens Johan Sebastian Bach og Dynastietkomponist Bill Conti. Oktaven ble et av de mest symbolmettede intervaller. I tillegg ble tritonus, den forstørrede kvarten, et meget symbolsk intervall i middelalderen. Dette dissonerende intervallet er nøyaktig en halv oktav og ble kalt djevelens intervall og ble stående som et musikalsk symbol på ondskap. I europeisk kunstmusikk ble det stort sett skydd som pesten uten i helt spesielle sammenhenger hvor det ble brukt med hele sin symbolske kraft. En liten kuriositet er at den forstørrede kvarten er vanlig i melodiføringen i norsk folkemusikk.

Hovedlinjene i Platons musikkfilosofi skulle stå som norm i mer enn tusen år. Først med barokkens affekt- og figurlære skulle den få sin første store revisjon, og selv da har man ikke forlatt ideen om musikkens påvirkningskraft. Barokkens figurlære er en lære om de ulike musikalske retoriske figurer og hvilke virkninger de har. Læren bygger på renessansens musikalske symbolbruk og kimen til denne utviklingen finner vi allerede på 1400-tallet. To av antikkens store retorikere står som de største inspirasjonskilder: Marcus Tullius Cicero (106-43 f. Kr.) og Marcus Fabius Quintilianus (ca. 35-86). Disse satte den

vanlige tale, *oratio propria*, opp mot den mer utsmykkede tale, *oratio figurata*. Figurlæren støtter seg da på den sistnevnte.

Johann Mattheson (1681-1764) er 1700-tallets suverent ledende musikkestetiker, og er den etter Platon som har hatt klart størst påvirkningskraft. Hans tanker er fortsatt i dag ikke irrelevante og hans hovedverk *Der vollkommene Capellmeister* fra 1739 inneholder lærdom som fortsatt kan være nyttig.

På 16-og 1700-tallet var det i Europa en betydelig interesse for antikken og den klassiske kunsten og tenkningen. Dette kom blant annet til uttrykk ved at den nye kunstformen, operaen, ofte hentet tema fra klassiske greske myter og fortellinger. Man fant også inspirasjon i antikkens teaterkunst og Camerata-kretsen i Firenze utviklet på bakgrunn av dette *monodien*. Monodi kommer av ordene monos, som betyr en, og ode som betyr sang. De hadde ikke noe direkte forbilde fra antikken, da det ikke er bevart noe av den musikken som ble benyttet under teaterforestillingene. Camerataen i Firenze kunne derfor på relativt fritt grunnlag utforme en ny kunstart som blandet musikk, sang og tale. Monodien ble forgjengeren til operaens resitativ og en viktig forutsetning for operaens fødsel. Vi kan også finne en sammenheng hos middelalderens skolastikere som knyttet grammatikk, retorikk og musikk sammen til en enhet av talende kunster – *artes dicendi*.

På slutten av barokken, i 1739, kommer så Johann Mattheson ut med sin bok *Der vollkommene Capellmeister*, hvor han gjør rede for barokkens affektlære. Ironisk nok blir affektlæren utformet på bakgrunn av kritikk mot den neopolitanske opera. Denne operaen ble beskyldt for ”masseproduksjon over en meget konventionel læst, for handlingsmæssig unatur og overfladisk virtuosdyrkelse.” (Gads, s.201). Til grunn for læren ligger den greske ethos-læren om melodier, tonearter og harmoniers karakter. Ringen til Platon er på mange måter sluttet. Mattheson tar utgangspunkt i topikken som er den ”delen av *inventio* som har ansvaret for å forsyne resonnementet med innhold, ...” (Barthes, s.62). Han går også ganske langt i tankene om en musikalsk retorikk, eller ”Klangrede” (klangtale) som han kaller det. I den forbindelse snakker han om musikalske figurer og frasedannelser brukt etter retorikkens anvisninger.

Mattheson gjør sin egen vri på de fem moder-operasjonene i *technè rhétorikè*;

Inventio: finne fram til de musikalske argumentene
(tematikk, tempo, toneart osv.)

dispositio: ordne de musikalske argumenter

elaboratio: utvikle de musikalske argumenter

decoratio: utsmykke de musikalske argumenter

executio: framføre den musikalske argumentasjon/komposisjon
(Bjørkvold: 17)

Som vi ser tok Mattheson helt konkret utgangspunkt i den antikke retorikk. Foruten en teoretisk utgreiing om musikk som retorikk, bestod *Der vollkommene Capellmeister* av en omfattende systematisk katalog over musikalske figurer og vendingers følelsesmessige innhold. Det sies at flere av samtidens største, og sikkert også de mer ubetydelige, komponister hadde utdrag av denne katalogen spikret opp over arbeidsbordet, noe som sikkert var en god hjelp når man som Johann Sebastian Bach komponerte en ny messe eller kantate til høymessen hver eneste søndag gjennom flere år som Thomas-kantor i Leipzig. Noen av de mest kjente av disse figurene er den stigende og synkende bevegelsen som symboliserer henholdsvis oppstandelse, opphøyethet osv., og død, fornedrelse, helvete osv.. Kromatisk fallende melodi betydde smerte og klage, mens forstørrede og forminskede sprang ofte uttrykket falskhet.

Mattheson var ikke alene om å ha tanker om musikalsk retorikk i første halvdel av 1700-tallet. Bachs forgjenger i Leipzig, Johann Kuhnau, tenkte seg at musikken kunne ha en oppdragende effekt på menneskene og i tillegg stille smerte. Med andre ord tanker som ikke ligger langt unna Platons 2000 år tidligere. Jean Phillippe Rameau, en av de fremste franske operakomponister på sin tid, beskrev i tillegg i sin avhandling *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels* fra 1722 hvordan de ulike intervaller og tonearter appellerte til forskjellige følelsesmessige reaksjoner. Han tenkte seg at noen tonearter var bedre til å beskrive visse affekter enn andre. Verdt å merke seg i den forbindelse, er at man på den tiden hadde fått den tempererte stemmingen slik at alle toneartene hadde de samme egenskapene. Forskjellen bestod da bare av klangfargen foruten forskjellen mellom dur- og molltonearter.

Med sin katalogisering av de forskjellige musikalske figurer, tonearter, intervaller, tempi og rytmer som bringer fram hvilke affekter, utarbeidet barokkens tenkere og musikere en slags musikalsk retorikk. Mye av det har gått i glemmeboken og noe forkastet på historiens skraphaug, men mye lever fortsatt i beste velgående i dag. Og da først og fremst i filmmusikken. Tenk bare på hvor mange ganger du har hørt en langsom fallende melodi

akkompagnere en scene hvor noen dør. Det kan derfor være lurt å ha i bakhodet hvor tankegangen og figurene kommer i fra, og at de har vært en del av vår vestlige kultur i flere hundre år. Tanken om musikken som et retorisk virkemiddel kan i tillegg spores helt tilbake til antikken. Musikken ligger dypt forankret i oss alle og treffer oss på det subliminale nivå, altså under bevissthetsterskelen. Den påvirker oss uten at vi selv verken er klar over det eller reflekterer over det når den er koblet opp mot et visuelt uttrykk. Dette er også en tradisjon som kan spores helt tilbake til antikkens teater, via operaen og til dagens film og tv. Filmmusikk er derfor på ingen måte en ny og løsrevet kunstart, men bærer med seg en arv som går nesten 2500 år tilbake.

KORT OM RETORIKK

Ettersom retorikk blir et viktig begrep i denne oppgaven, vil jeg her kort ta for meg noen av de viktigste elementene og begrepene som er knyttet til denne læren. Jeg vil også i følge med Maria Karlberg og Brigitte Mral bringe denne antikke læren inn i vår tid og vise hvorfor det er viktig å forstå retorikk for fullt og helt kunne forstå hvordan moderne dokumentarer argumenterer.

Retorikk har i dag fått en litt emmen smak på seg for mange. Ofte snakker man om at en taler bare kommer med tom retorikk og intet innhold. Taleren brer altså om seg med språkblomster og flotte vendinger for å skjule et upopulært standpunkt, eller at man ikke har noe interessant å komme med. Bondeviks omtale av krigen i Kosovo som ”en begrenset væpnet konflikt” er vel kanskje et kjent eksempel på noe som vel kan falle inn under denne kategorien. For mange har retorikken i noen sammenhenger blitt synonymt med manipulasjon og propaganda. Likevel er det fortsatt i dag viktig å mestre retorikkens kunster hvis man vil nå fram med sine meninger og sin måte å se verden på.

I dagens samfunn møter vi retorikk i et utall sammenhenger hver eneste dag. Det kan dreie seg om alt fra reklamebudskap i diverse medier, avisartikler, taler, nyhetssendinger,

filmer osv. Jeg definerer da retorikk litt videre enn den klassiske talekunsten, og nært opp til den definisjonen som Mral og Karlberg kommer med i sin bok *Heder och påverkan*:

(...)retorik (är) alla de sätt som människor använder för att påverka varandras tänkande och beteende genom ett strategiskt bruk av symboler. (Karlberg og Mral:10)

Gjennom å bruke begrepet symboler istedenfor ord eller tale tar man med all menneskelig kommunikasjon inni retorikkens verden. Dette er forøvrig ikke et moderne standpunkt, men som jeg vil vise i det neste kapittelet noe som tenkere rundt temaet har funnet betimelig helt siden Platons tid.

I analysearbeid av retoriske budskap er det vanlig å ta utgangspunkt i den klassiske retorikkens regler for hvordan best mulig skrive og framføre et budskap, men isteden for å bygge opp en tekst går man den andre veien og bruker de samme reglene til å plukke en tekst fra hverandre. Målet blir da å forsøke å forstå hvordan en tekst fungerer, hvilke virkemidler som er i bruk og også hva som er avsenderens mål med budskapet. Har man klarhet i disse elementene kan man også vurdere i hvilken grad en tekst er vellykket ut fra den situasjon teksten ble framført i og det målet avsenderen hadde satt seg.

I den videre gjennomgangen av noen av retorikkens viktigste byggestener tar jeg utgangspunkt i Karlberg og Mrals bok *Heder och påverkan*.

Kairos er et begrep innen retorikken som forteller om hvordan man skal bedømme og planlegge framføringen av et budskap i forhold til hvilken situasjon den skal være i. Med andre ord må man vite noe om i hvilken kontekst et budskap framføres for fullt ut forstå det. Vi må altså vite noe om i hvilket medium et budskap framføres, eller om det er umediert, hvilken genre teksten kan plasseres innenfor, hvem budskapet er rettet mot, og hvem som er avsender. Det enkleste er ofte å avgjøre i hvilket medium, og i hvilken sammenheng en tekst framføres. Like fullt er dette viktig for den videre analysen. En tekst som framføres i en begravelse vil for eksempel ha helt andre undertoner og følelser knyttet til seg enn en sit-com på tv. Videre kan det være fruktbart å finne ut om teksten har noen slags relasjon til andre tekster. Om den inngår i en serie eller er et svar på et tidligere debattinnlegg kan for eksempel være nyttig å vite for å forstå beveggrunnene til avsenderen.

Deretter kan man gå videre med å bestemme hvilken *retorisk* genre en tekst kan plasseres innenfor. Den klassiske retorikken opererer med tre genre; *genus deliberativum*, *genus demonstrativum* og *genus judicale*. Den første av disse er taler som formål å få til en enighet om en handling. Politiske taler vil altså ofte falle inn under denne genren, men også

mange andre sammenhenger der man vil oppnå en enighet. *Genus demonstrativum* er det Karlberg og Mral kaller seremonielle taler. Typiske eksempler er taler i brylluper og begravelser hvor taleren vil overbevise tilhøreren om visse egenskaper om de eller de han omtaler. En del reklame kan derfor også innlemmes innenfor denne genren. Den siste av antikkens retoriske genre er *genus judicale*. Dette er, som navnet tilsier, den juridiske tale med forsvar og angrep på en person eller sak. Ofte kan det imidlertid være vanskelig å bestemme hva slags retorisk genre en møter fordi man finner elementer fra flere innenfor en og samme tekst. Dette er vanlig, men det kan likevel være nyttig å finne ut hva som er hovedtendensen i teksten for å finne ut hva som hensikten med den, og hvilke virkemidler den benytter.

Når man har dette på plass kan det være nyttig å se på hvilket publikum man forsøker å nå med en tekst. Ulike målgrupper kan fordre ulik bruk av virkemidler. Man vil for eksempel ikke tale til en skoleklasse på samme måte som til en bedriftsforsamling. Å vite hvem som er den tiltenkte mottakeren av en tekst kan derfor være viktig for å forstå hvorfor den er bygget opp på en spesiell måte. Det kan også være slik at teksten også henvender seg til andre enn det som virker åpenbart ut fra tekstens utforming. Ett eksempel på dette er en kampanje Bryggeriforeningen kjørte mot ungdom for å få dem til å utsette alkoholdebuten. Denne kampanjen var utformet for å nå målgruppen, ungdom, men hadde også en annen målgruppe; myndigheter og politikere. Ved å sette i gang en slik kampanje ville de vise at de var en ansvarlig bransje som ikke trenger mer statlig regulering. Blir man klar over en slik dobbel agenda og målgruppe kan det være interessant å finne ut om dette influerer på selve teksten.

Den klassiske retorikken setter opp et ganske stramt ideal for hvordan en tekst bør disponeres. Den klassiske disposisjonen er delt inn i fem deler; *exordium*, *narratio*, *propositio*, *argumentario* og *conclusio*.

Exordium er talens første del og har som hensikt å fange publikums oppmerksomhet, gjøre dem velvillig innstilt ovenfor taleren og gjøre dem mottagelig for den informasjonen og de argumenter som skal komme. Denne delen er på mange måter den viktigste, og har bare blitt viktigere med årene. Nå som det er så lett å skifte kanal, bla om til en ny side i avisen eller surfe videre til en annen internettside er det helt essensielt å skaffe seg, og holde på publikums oppmerksomhet, for å nå fram med sitt budskap. Dette gjelder uansett om budskapet er en reklame eller en politisk tale.

Den neste delen av en retorisk tekst er *narratio*. Denne delen skal sette publikum inn i tekstens emne og bør ikke være for lang og belærende for ikke å tape publikums interesse

før talens hoveddel. Hoveddelen bør etter den klassiske retorikkens ideal bestå av *propositio*, som er tekstens ide, hovedtanke eller forslag, og *argumentatio*, som er de argumentene man bringer til torgs.

Conclusio er talens avslutning og bør inneholde en repetisjon av de viktigste argumentene, *recapitulato*, og en siste henvendelse til publikum for å få dem til å støtte talerens oppfatning for å være i henhold til den klassiske retorikkens lære.

Går man videre i å analysere en retorisk tekst er det naturlig å se nærmere på hvilken måte en avsender forsøker å påvirke sitt publikum på. I retorikken er det snakk om tre måter dette kan skje; gjennom *ethos*, *logos* og *pathos*. Ved å overbevise gjennom *Ethos* forsøker man å nå sitt publikum gjennom avsenders troverdighet og pålitelighet. Her går det altså mer på avsenderen av budskapet enn selve budskapet. Dette kan vise seg gjennom at en artikkel som står på trykk i Aftenposten som regel vil ha høyere grad av troverdighet enn en som står på trykk i SøndagSøndag, men man kan også lete etter spor av avsenderen i teksten. Ofte vil man kunne se at taleren avslører noe av sin bakgrunn for å øke sin egen troverdighet og dermed virke mer overbevisende på sitt publikum. For eksempel vil man ofte høre en debattant i en debatt om forholdene i et fremmed land fortelle om sine reiser til det aktuelle landet. Dette gjøres for å fremheve debattantens "rett" og grunnlag for å ha meninger om saken, ofte på bekostning av motdebattanter som kanskje ikke har vært der like mye. En annen måte å argumentere gjennom *ethos* er å skape en samhørighet mellom taleren og publikum, med det for øyet å få publikum til å føle at denne taleren er i samme båt som oss og derfor ikke vil foreslå noe som ikke er bra for oss alle. Dette kan gjøres både gjennom det som blir sagt, men også gjennom valg av klær og tilbehør. Torbjørn Jaglands drapering i et RBK-skjerf kan stå som et lite vellykket eksempel på denne strategien.

Logos beskriver argumenter som retter seg mot tilhørernes fornuft. Her forsøker man å få publikum med på logiske resonnementer som skal underbygge sitt standpunkt. Målet er selvfølgelig å få sitt publikum til gjennom sin fornuft se at en har inntatt et fornuftig standpunkt. Motsatsen til *logos* er *pathos*. Her appellerer man til tilhørernes følelser. Denne formen for argumentasjon er kanskje den som er mest relevant i forhold til denne oppgaven da musikken først og fremst retter seg mot publikums følelser. Musikken kan i så måte være et meget sterkt våpen og langt på vei dekke over manglende eller sviktende *logos*-argumenter.

Når det gjelder utformingen av en tekst er den regnet som minst like viktig som de faktiske argumentene innen retorikken. Man utformet, systematiserte og beskrev derfor en lang rekke språklige stilfigurer til bruk i retoriske tekster. Disse er imidlertid utelukkende

ment for skrevne eller muntlige tekster og har derfor ingen umiddelbar verdi for denne oppgaven. En del *troper* og *ornamenter*, de to gruppene med retoriske stilfigurer, har imidlertid fått sin musikalske motsvarenhet som jeg vil gå nærmere inn på i det påfølgende kapittel. Likeledes kan det være fruktbart å sammenligne noen av dem med filmatiske virkemidler, men dette vil bli tatt opp der det er nødvendig i analysene senere i oppgaven.

DOKUMENTAR - HVA ER DET?

Dokumentar i forbindelse med film, *documentary*, er et begrep som oppstod på begynnelsen av 1930-tallet. Begrepets opphavsmann var den britiske akademikeren og filmskaperen John Grierson. Han selv syntes at formuleringen både var klossete og kanskje ikke helt dekkende, men i mangelen på noe bedre valgte han likevel å la den bli stående. Begrepet ble senere tatt opp av så vel forskere som filmskapere. Gjennom filmer og tekster fra 1927 og framover la han rammeverket for forståelsen av en sjanger som man selv i dag ikke kommer utenom. Riktignok har det vært gjort forsøk på så vel nye definisjoner på det vi kan kalle fenomenet dokumentarfilm og nye betegnelser, men fortsatt er det *dokumentar* som er den termen som blir brukt av de fleste her til lands. Blant engelskspråklige teoretikere har riktignok *non-fiction* etter hvert vunnet stort gehør og blir brukt av mange. Dette klinger ikke særlig godt på norsk, så i denne oppgaven vil jeg benytte *dokumentar* i en vid og moderne forståelse av ordet. Dokumentar har derfor i denne sammenhengen ingen direkte tilknytning til den engelske dokumentarfilm-bevegelsen på 1920 og –30-tallet.

I dag lever dokumentarfilmen i beste velgående både på tv og i kinosalen. Vi har derfor alle en oppfatning av hva en dokumentar er. Likevel har det vært vanskelig for teoretikerne på området å enes om en kortfattet definisjon. Når sant skal sies har mange problemer med å komme med en definisjon i det hele tatt. Betegnelsen non-fiction har derfor sin klare fordel i at den i iallfall sier noe om hva den ikke er; den er ikke fiksjon.

Dokumentaren henter altså sitt stoff fra virkeligheten. Dette er noe de fleste vil kunne enes om. Som definisjon er dette likevel ikke særlig nyttig da det ikke sier noe om hva som kjennetegner denne typen film. Bill Nichols sier følgende om dokumentaren og problemene med å komme fram til en god definisjon:

Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes.(...) Documentary film practice is the site of contestation and change. (Nichols, 1991. s. 12)

Isteden for å forsøke å gripe dette mangefaseterte og stadig skiftende vesen med en ontologisk basert definisjon, vil han forsøke å sette opp et rammeverk for dokumentaren ved å se på den fra tre forskjellige vinkler. Nichols tar for seg dokumentaren fra filmskaperens og tilskuerens synsvinkel og også fra teksten selv, dvs. filmen.

Sett fra filmskaperens synspunkt blir den enkleste definisjonen på dokumentarfilm en film som er laget av en dokumentarfilmskaper. Filmen blir med det knyttet opp mot det fellesskap av folk som arbeider med dokumentarfilm og som den aktuelle filmskaper er en del av. Ved å ta med dette aspektet peker Nichols på at samspillet innen dette fellesskapet er med på å sette grenser og standarder for de filmene de produserer. Dette gjøres gjennom filmene de lager, eller gjennom samtaler, skrevne kritikker, manifeste osv. En slik definisjon blir imidlertid ikke dekkende for hele det fenomen som utgjør dokumentarfilmen og flytter egentlig bare definisjonen til hvem eller hva som definerer en filmskaper ut eller inn av denne gruppen. Nichols trekker derfor som en forlengning av dette inn en institusjonell praksis som har en egen diskurs. Filmen blir dermed også en del av et diskursfellesskap. Dette i sin tur vil virke inn på hvordan den enkelte film blir utformet.

Documentary as an institutional practice raises questions of the constraints brought to bear by the various discourses that are in play. (Nichols 1991. s. 17)

Dette diskursfellesskapet medfører at filmskaperen må følge et sett konvensjoner for at filmen skal kunne defineres inn i fellesskapet. Disse konvensjonene blir av Nichols omtalt som bånd eller hindringer og kan dreie seg om at man innen den retningen som blir kalt cinema verité ikke blander seg inn eller på noen måte er til hindring for det som skjer foran kamera og at man under klipping ikke forstyrrer kontinuiteten av handlinger og utelukkende har synkron lyd.

Når det gjelder teksten, ser han på dokumentar som en genre på lik linje med andre innen filmen. På bakgrunn av dette søker han å finne trekk som kan sies å være felles for filmer innen denne genren og som skiller disse filmene fra filmer som hører hjemme i andre genre. Ett av de fremste trekkene ved denne genren er at den i større grad en annen film er styrt av lyden. Med lyd mener han da i særlig grad kommentaren lest som voice-over. En kommentar som følger et logisk resonnement kan bygge en bro over til dels voldsomme sprang i rom og tid uten at det føles rart for tilskueren. David Attenborough var kjent for å binde sammen store sprang i rom og tid ved å fullføre et resonnement på vidt forskjellige steder. Dette ble gjort på den måten at han til å begynne med befant seg eksempelvis i London for å fortelle om et naturfenomen, for så etter et klipp å befinne seg et helt annet sted på kloden for å fullføre resonnementet. Dette kan gjøres både enklere og mer smidig med en voice-over, men det skapte en dynamikk og nærhet som kjennetegnet hans naturprogrammer.

Som en videreføring av dette mener Nichols at dokumentaren kjennetegnes ved at det er argumentasjonen som veldig ofte er den styrende enheten. De forskjellige scenene kommer ofte som en følge av en argumentasjon og skal underbygge eller bevise et visst syn. For dokumentaristen blir klippingen og etterarbeidet preget av bevisførsel som gjør at klassiske narrative teknikker må forandres for å kunne benyttes i en slik sammenheng. Istedenfor å klippe i en scene slik at man får en følelse av en enhetlig tid og rom hvor man raskt oppfatter hvor de ulike karakterer er og hva de gjør, vil man i dokumentaren klippe slik at man får en følelse av at det blir presentert et enhetlig og sammenhengende resonnement bundet logisk sammen av de elementene som blir klippet sammen.

”The centrality of argument gives the sound track particular importance in documentary” skriver Nichols (Nichols 1991. s.20). Flere ganger understreker han at en av de viktigste forskjellene mellom fiksjonsfilm og dokumentarfilm er at lyden i mye større grad er et styrende element for hvordan filmen utvikler seg. Likevel er han øredøvende tyst om alle andre lyder enn ordet. Det er klart at i en argumentasjonsrekke vil ordet være av avgjørende betydning og ofte være overordnet bildet i et slags betydningshierarki. Dette fordi ordet som Nichols skriver, i større grad enn bildet kan ta opp i seg abstraksjonen. Et bilde vil alltid være av en konkret ting fra en bestemt sted og en bestemt tid, mens ordet kan distansere seg fra alt dette. Likevel finner jeg det noe merkelig at han unnlater å si noe om det kommunikasjonspotensialet som finnes i et lydspor. Da mener jeg selvfølgelig først og fremst musikken. Dette er jo også denne oppgavens hovedanliggende og vil bli drøftet nærmere senere i.

Den siste vinkelen Bill Nichols betrakter dokumentaren fra, er fra kinosalen og sofaen. Hans siste innfallsvinkel for å forsøke å beskrive dokumentaren er altså å se på den i forhold til sine seere. Dette er viktig for å få en full forståelse av hva en dokumentar er fordi man ved å se på teksten isolert, ikke vil være i stand til å finne noe som absolutt skiller den fra en fiksjonsfilm. (Nichols 1991 s. 24) Dette fordi alle de trekkene han trekker frem ved dokumentarfilmen som er gjengitt ovenfor, også kan skapes innenfor rammene av en fiksjonsfilm. For at en dokumentarfilm skal kunne fungere, er den derfor fullstendig avhengig av at tilskuerne oppfatter den som nettopp en dokumentar. Dette skjer både gjennom kunnskap publikum har, både om den aktuelle filmen og generelt om dokumentarfilm, som man tar med seg inn i prosessen med å se en film, og gjennom signaler som ligger i selve filmen.

Most basically, viewers will develop procedural skills of comprehension and interpretation that will allow them to make sense of a documentary. These procedures are a form of recipe knowledge derived from an active process of making inferences based on prior knowledge and the text itself. (Nichols 1991:24)

Som vi ser går Nichols langt i retning av kognitiv psykologi i sin forståelse av tilskuerens rolle i møtet med en tekst, men har til tross for dette valgt å distansere seg fra denne teorien ved ikke å bruke begreper som er knyttet til den. I fotnotene til kapittelet understreker han likevel at tankegodset er hentet derfra, og spesielt gjennom David Bordwells gjennomgang av temaet i *Narration in the Fiction Film* (1985).

Bordwell tar utgangspunkt i det han kaller ”a Constructivist theory of psychological activity;...” (Bordwell s. 30). Helmholtz og E. H. Gombrich er navn han setter i forbindelse med dette. Innen kognitiv psykologi tenker man seg at alle sanseinntrykk et menneske mottar blir ordnet gjennom mentale skjemaer. Disse skjemaene består av inntrykk, informasjon og kunnskap vi har opparbeidet oss om et spesielt tema. Disse skjemaene omfatter alt det et menneske kan støte på i hverdagen og gjør oss i stand til raskt å sortere den enorme mengden med informasjon vi hele tiden mottar gjennom sansene våre. Disse skjemaene hjelper oss med raskt å kunne forutse hva som er i ferd med å skje på basis av informasjon som bare er delvis utfyllende for situasjonen. For eksempel vil synet av et rødt lys i trafikken straks få oss til å forstå at vi må stanse. Et slikt tegn utløser den reaksjonen fordi de fleste av oss allerede fra barnsben av har blitt innprentet betydningen og viktigheten av at man forholder seg riktig i en slik situasjon. Når vi så støter på et rødt lys senere tar vi automatisk frem et ”trafikkskjema” som forteller oss at vi må stanse. På samme måte ser

man da at tegn og signaler som ligger i teksten får tilskuerne til å ta frem ”dokumentarskjemaet” og dermed tolke det man opplever inn i dette skjemaet. Hvis man har fått og oppfattet tegn som sier at dette er en dokumentarfilm vil man være tilbøyelig til å tolke elementer som opptrer senere i filmen, inn i dette skjemaet. Dette gjøres selv om de enkelte elementer selv ikke på noen måte signaliserer noen dokumentaristisk tilhørighet.

En av de viktigste forventningene vi har til en dokumentarfilm, er at det vi ser og hører skal ha en forankring i den virkelige (historiske) verden.

One fundamental expectation of documentary is that its sounds and images bear an indexical relation to the historical world. (Nichols 1991:27)

Dette betyr altså at det som her blitt tatt opp, og så presentert for oss, bare har gjennomgått et minimum av endringer i forhold til det som virkelig skjedde. Vi har også en forventning om at det som foregikk ville ha skjedd også om det ikke var et kamerateam tilstede. Disse forventningene inngår i vårt mentale skjema for dokumentarfilm og styrer hvordan vi tolker de inntrykkene vi får. I sin tur betyr dette at vi har en tilbøyelighet til å tolke alt det vi ser og hører innenfor rammene av en dokumentar som en mer eller mindre sannferdig gjengivelse av virkeligheten.

Når det gjelder hvordan de ulike dokumentarfilmene arter seg, hva slags uttrykk de får, kategoriserer Nichols de i fire (senere fem) ulike modi eller representasjonsformer. Disse skal vi se nærmere på senere og nøyer oss foreløpig med å konstatere at Nichols vegrer seg for å komme en enkel definisjon av hva en dokumentar er, men isteden forsøker å beskrive hvordan den ser ut fra tre forskjellige vinkler.

Også andre teoretikere peker på vanskeligheten med å komme med en entydig definisjon av dokumentarfilm. Carl Plantinga sammenligner alle forsøkene på å definere dokumentarfilm med forsøkene på å definere kunst. Det kan være lett å se at det er kunst når vi står foran et kunstverk, men nesten umulig å komme med en definisjon som er gyldig for all kunst. Bjørn Sørenssen gir i sin bok *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre* (2001) han som kom opp med begrepet, John Grierson, noe av skylden. Grierson fant ikke bare opp begrepet men lanserte en definisjon av det samtidig. Dokumentaren skulle være en ”creative treatment of actuality”. Sara Brinch påpeker imidlertid i notene til det første kapittelet i *Virkelighetsbilder* at det er noe tvilsomt om dette utsagnet virkelig stammer fra Grierson selv, men likevel har det blitt stående som en slags første definisjon på området. Samtidig knyttet Grierson gjennom sitt virke som filmskaper og filmprodusent

begrepet sterkt opp til en tradisjon hvor filmen først og fremst skulle være et opplysningsmedium. Dermed satte han på den ene siden opp en definisjon som de fleste vil kunne enes om, men som kanskje ikke er særlig spesifikk, mens han på den andre siden knytter det hele sterkt opp til en bestemt tradisjon som jo dokumentaren i våre dager for lengst har vokst ut av. Dette er jo også mye av grunnen til at noen teoretikere har lansert andre begreper som for eksempel non-fiction samtidig som de har et lavt ambisjonsnivå når det gjelder å komme med en ontologiske og entydige definisjoner av begrepet.

Michael Renov er en av teoretikerne som beveger seg i samme retning som Bill Nichols. Istedenfor å komme med en definisjon som sådan, skisserer han opp det han kaller fire grunnleggende tendenser som kan beskrive dokumentaren som form i sin bok *Theorizing Documentary*. De fire tendensene sier noe om hvilke funksjoner dokumentarfilmen søker å oppfylle.

What I wish to consider here in the context of a nascent poetics of the documentary – those principles of construction, function, and effect to nonfiction film and video – concerns what I take to be the four fundamental tendencies or rhetorical/aesthetical functions attributable to documentary practice (...)

1. *to record, reveal, or to preserve*
2. *to persuade or promote*
3. *to analyze or interrogate*
4. *to express*

(Renov :21)

Det som setter Renovs forsøk på å fange dokumentaren i en særstilling, er at han i tillegg til å forsøke å beskrive dokumentarfilmen gjennom de fire grunnleggende tendensene også vil at det skal stå som et normativt utsagn. Renov ønsker med sin forskning og sin beskrivelse av dokumentarfilmen å bidra til en, slik han ser det, positiv utvikling av denne genren. I hans øyne vil det si å dyrke fram en mer analytisk dokumentarfilm på bekostning av den mer retoriske som han mener er den dominerende i dag. Renov tar utgangspunkt i den dokumentariske tekst og ser ikke i samme grad som Nichols på forholdene som omgir en hver film som blir produsert. Jeg vil nå kort gå igjennom hva han legger i de fire forskjellige tendensene.

Den første tendensen, *å gjengi, avsløre eller bevare*, er kanskje den funksjonen som ligger nærmest dokumentarens basis. Her kan vi spore elementer helt tilbake til brødrene Lumières første filmer, og enda lenger via fotografier og til malerier. Det viktigste er å gi en gjengivelse av den historiske virkelighet. Likeledes har det ofte vært et ønske om å bevare et

fenomen som er i ferd med å dø ut, eller i Flaherty og *Nanook of the North* sitt tilfelle, allerede dødd ut. I ettertid har det jo kommet fram at den tradisjonelle inuittiske hvalrossjakten ble satt i scene for Flaherty og filmen hans sin skyld. Det er imidlertid viktig å få fram at en dokumentar ikke *er* det samme som den historiske virkelighet. Selv ikke den mest rendyrkede ”verité-film” kan sies å være en uredigert gjengivelse av den historiske virkelighet. Alt fra kameraets posisjon og vinkel til klipp og utvalg er med på å konstituere en i høyeste grad mediert versjon. Alle de valg en filmskaper tar i løpet av prosessen med å skape en film vil stå i mellom det filmatiske tegn (det som vises på lerretet eller skjerm) og dets referent (det som eksisterte i den historiske virkelighet). Renov minner oss derfor på, med Magritte som veiviser, at heller ikke dette er en pipe. (Renov, s. 26)

Den andre tendensen, å *overbevise eller fremme*, ligger nært opp til den tradisjonen John Grierson var med å starte med både sine teoretiske skrifter og hans filmer for Britain’s Empire Marketing Board. For Grierson var dokumentarfilmen et viktig instrument for å nå fram til folket med så vel kunnskap som holdninger. Renov beskriver det i malende vendinger.

For this son of a Calvinist minister, the screen was a pulpit, the film a hammer to be used in shaping the destiny of nations. (Renov:29)

Griersons form finner vi igjen i mange dokumentarfilmer også senere, og kanskje særlig da som en del av statlige støttede kampanjer, både i vestlige land og ikke minst i kommunistiske land. I sin mest rendyrkede form vil denne typen dokumentarfilmer vanskelig kunne unnsnippe merkelappen propaganda. Leni Riefenstahls filmatisk sett legendariske *Triumph des Willens* kan stå som ett eksempel på dette. Filmen var en hyllest til nazismen og dokumenterte det store partimøtet i Nürnberg i 1934. Riefenstahl oppnådde i tillegg til en storslått film også å bli stående som et skoleeksempel på at en dokumentarfilm ikke bare dokumenterer virkeligheten men også i høyeste grad fortolker den. Dette er jo også en del av fundamentet som denne kategorien dokumentarer hviler på; denne typen filmers hovedanliggende er jo å overbevise om og fremme et spesielt syn på verden.

Å *analysere eller undersøke* beskriver dokumentarfilmer hvis hovedanliggende er som det ligger i betegnelsen å analysere og undersøke forhold i den virkelige verden. Dette kan være så vel historiske personer og hendelser som forhold ved samfunnet i dag. Denne tendensen ved dokumentarfilmen er den Renov gjerne skulle ha sett fått utvikle seg sterkere enn det som er tilfellet sett fra hans ståsted. Denne typen dokumentarer skal ikke bare

analysere og undersøke selv, men også å oppmuntre publikum til å analysere den informasjonen filmen bringer til torgs. Interessant for denne oppgaven er det at han i sin beskrivelse av denne tendensen innen dokumentarfilmen understreker lydens mulighet til å kommentere bildene så vel gjennom vokalt språk som musikk. Han skriver (Renov, s. 32) at synkron lyd, fortellerstemme og musikk i alt for stor grad bare blir benyttet til å forsterke innholdet i bildene fremfor å stille spørsmål ved dem. Han trekker så frem to eksempler hvor musikken blir brukt slik at den oppmuntrer til publikums analytiske og undersøkende tenkning. I begge tilfeller blir musikken brukt på en slik måte at den virker kontrapunktisk på bildene slik at publikum får seg en liten overraskelse og tvinges til å reflektere over det de opplever for å forstå hva filmskaperen forsøker å fortelle. Renov framelsker med andre ord en paradoxal bruk av musikk for å oppfylle dokumentarfilmens analyserende og undersøkende potensial.

Den siste tendensen i hans beskrivelse av dokumentarfilmen er å *uttrykke*. Med denne funksjonen tar han vare på det estetiske potensial som ligger i enhver måte å uttrykke seg på. Renov vil med å innlemme denne tendensen innen dokumentarfilm understreke at den estetiske funksjonen aldri kan løsrives fra den didaktiske, men at disse må forenes for å oppnå et severdig resultat.

Som tilfellet også er med Bill Nichols sine ulike modi, er det viktig å forstå at de fire tendensene ved dokumentarfilm ikke er gjensidig utelukkende, men at man tvert i mot ofte vil finne flere av de ulike tendensene innenfor den samme filmen. De kan likevel være nyttige å ha i bakhodet for å se hvilken hovedretning en film kan sies å ta og til sammen sier de noe om hva dokumentarfilm er og i hvilken retning Renov helst ser at den beveger seg.

Michael Rabiger er imidlertid ikke like tilbakeholden med å komme med en definisjon på hva dokumentarfilm er, og som man kan tenke seg ut fra tittelen på boken hans, *Directing the Documentary*, har den et tydelig normativt innslag.

(...), the documentary film reflects a fascination with, and a profound respect for, actuality. It is the very opposite of escapist entertainment, being committed to the richness and ambiguity of life as it really is.
(Rabiger:5)

I sin utdypning går han enda lenger i en normativ retning idet han krever at en dokumentarfilm skal kunne få publikum til å trekke "socially critical conclusions" (Rabiger, s. 6). Og fortsetter med at en dokumentarfilm ikke først og fremst skal dreie seg om "objektivt målbare fakta", men kritisk "scrutinize the organization of human life and to

promote individual, human values” (Rabiger, s. 6). Han benytter også anledningen til å kritisere de store (amerikanske) tv-stasjonene for først og fremst å produsere dokumentarer som ikke skal kunne dra dem inn i søksmål, framfor å lage det han kaller ”sanne dokumentarer” som tar opp i seg de ovenfor nevnte elementene. Samtidig trekker han opp et skille mellom dokumentarfilmen og andre former for film som henter sitt materiale fra virkeligheten (non-fiction), som reiseskildringer, naturfilmer, utdanningsfilmer og industrielle filmer (for eksempel hvordan ulike produkter lages).

De ulike tilnærmingene til dokumentarfilmen har muligens ikke brakt oss noe nærmere en uttømmende definisjon, men ved å se de ulike tilnærmingene i sammenheng kan man kanskje komme noe nærmere en forståelse av hva den kan sies å være. Kanskje kan det være et poeng i å ta utgangspunkt i Rabigers kommentar om at en dokumentar ikke skal vie seg utelukkende til underholdning, men tvert i mot ha noe på hjertet. Dette er særlig aktuelt hvis man ser på dokumentargenren i forhold til den bølgen av såkalte reality-serier som har skylt over oss de seneste årene. Denne typen programmer kan jo også sies å hente sitt materiale fra virkeligheten, men har neppe flere mål enn å underholde og å bringe penger inn til de ulike tv-stasjonene.

Bill Nichols presenterer i sin bok *Representing Reality* (1991) sin inndeling av dokumentarfilmen i fire ulike modi, eller representasjonsformer. De ulike formene beskriver på samme tid en historisk utvikling innenfor genren og ulike måter å nærme seg den på. Han ser med andre ord på det slik at de ulike representasjonsformene har vært dominerende i ulike epoker i historien, samtidig som man fortsatt i dag kan finne filmer og elementer i filmer som kan sies å egentlig tilhøre en tidligere form for dokumentar. Man må med andre ord ikke forstå det slik at de ulike representasjonsformene beskriver en slags darwinistisk utvikling hvor man beveger seg fra en primitiv form til en mer refleksiv og kompleks form. I sin bok *Blurred Boundaries* som kom tre år senere legger Nichols til en femte form for dokumentarfilm. Jeg vil nå gi en kortfattet gjennomgang av alle fem i hva vi kan kalle en kronologisk rekkefølge.

Den første, og eldste, representasjonsformen er den *ekspositoriske*. En bedre norsk oversettelse av begrepet vil være den *forklarende* representasjonsformen, og det er denne termen som vil bli brukt i fortsettelsen. Denne typen dokumentarfilm kjennetegnes først og fremst ved at den henvender seg direkte til tilskueren gjennom tekstplakater (først og fremst i stumfilmens dager) eller en muntlig kommentar. Kommentaren vil oftest fremme et argument om den historiske virkelighet og blir med det den bærende funksjonen i filmen. Av dette følger at bildene i den forklarende representasjonsformen oftest blir brukt som en

illustrasjon av det som blir sagt. Det forekommer også at bildene blir brukt kontrapunktisk i forhold til kommentaren, men den rent illustrerende billedbruken er den dominerende. Denne typen dokumentarfilm baserer seg gjennomgående på lyd som ikke er tatt opp synkront på location og dermed ikke synkron. Dette skyldes i stor grad at teknikken ikke gjorde det mulig, på en noenlunde lettvint måte, å få dette til før rundt 1960. Resultatet blir at avstanden mellom lyd- og billedmateriale blir forholdsvis stor. Fordi man i så stor grad vektlegger kommentaren og lydsporet i denne typen dokumentarer, er det også her at man i størst grad finner at man vektlegger kommentarens logiske framdrift framfor kontinuitet i tid og rom. Det er imidlertid verdt å merke seg at filmer uten en verbal kommentar, som utelukkende baserer seg på samspillet mellom bilder og musikk, kan innlemmes i denne typen dokumentarer. Filmens retoriske potensial blir da hentet ut utelukkende gjennom ikkeverbal kommunikasjon, hvilket i denne sammenhengen jo er interessant fordi det viser at man har vært klar over musikkens mulighet til å kommunisere et argument på et tidlig tidspunkt i dokumentarfilmhistorien. Det må likevel innrømmes at det er den verbale kommentarstemmen som er denne typen dokumentarfilms viktigste grunnstein. Denne kommentaren får ofte et allvitende og allestedsnærværende preg, og får en "voice-of-God"-funksjon, for å si det med Nichols. Filmene vil også ofte følge en logisk framdrift hvor man oppretter en årsak-virkningskjede. Dette arter seg ofte ved at man først blir presentert for et problem, så går man inn på årsakene til at problemet oppsto, deretter viser man gjerne omfanget av problemet før man til slutt avslutter med en konklusjon som inneholder løsningen på problemet.

Historisk sett utgjøres tyngdepunktet for denne representasjonsformen av filmene fra 1930-tallet og framover til rundt 1960, med John Grierson som en sentral skikkelse. Som jeg har nevnt tidligere er det likevel viktig å understreke at formen ikke dør ut i 1960, men lever videre i beste velgående. Filmene har selvfølgelig fått et mer moderne preg, men elementene som er beskrevet ovenfor kan fortsatt identifiseres. Et element som nyere forklarende dokumentarfilmer ofte benytter, er å bryte opp filmen med intervjuer med de sentrale aktørene i problemstillingen. Intervjuene er alltid underordnet filmens argumentasjon, og blir ofte brukt for å underbygge denne. Filmer som har blitt vist i *Brennpunkt* på NRK, og *Rikets tilstand* på TV2 har ofte hatt et sterkt innslag av elementer fra denne representasjonsformen. Et annet moderne eksempel på den forklarende representasjonsformen er nyhetssendinger hvor en ankerperson kommenterer ulike innslag.

Den neste representasjonsformen er den *observerende*. Denne formen har sitt tyngdepunkt på 1960-tallet og er nært knyttet til en type filmer som vokste frem på denne

tiden som senere har blitt kalt for *direct cinema*. Den observerende representasjonsform legger, som betegnelsen sier, vekt på den rent observerende rollen kamera kan ha. Filmskaperne forsøker å gi inntrykk at de formidler virkeligheten direkte og så ”umediert” som mulig. Det blir derfor et estetisk poeng for filmskaperne å unngå bruk av en forklarende og ofte belærende kommentar, slik vi kjenner dem fra den forklarende representasjonsformen. Man skyr også den ekstra-diegetiske musikken og lar også være å benytte seg av intervjuet hvis det ikke på en naturlig måte inngår i den sosiale konteksten til filmproduksjonen. Filmskaperens inngripen i det som filmes skal være så liten som mulig og man skal ikke benytte seg av effekter som ikke finnes på stedet filmen tas opp.

The observational mode stresses the nonintervention of the filmmaker. Such films cede ”control” over the events that occur in front of the camera more than any other mode. Rather than constructing a temporal framework, or rhythm, from the process of editing (...), observational films rely on editing to enhance the impression of lived or real time. (Nichols 1991: 38)

Dette betyr at i denne typen filmer finner vi ofte lange tagninger og kontinuitet i tid og rom. Dette i direkte kontrast til den forklarende filmen som vektlegger kontinuitet i argumentet som blir fremført og hvor bildene ofte ikke har noen direkte ”romlig” eller ”tidslig” enhet. I stedet for at man henvender seg direkte til publikum, vil man her heller la publikum få muligheten til å være flue på veggen til et miljø eller en spesiell hendelse. En viktig forutsetning for denne typen filmer er at filmskaperne aldri griper inn i det som foregår foran kamera. Man ville forsøke å vise situasjoner som utviklet seg på en naturlig måte uten ytre påvirkning. På den måten ville man la publikum selv gjøre seg opp en mening om det som skjer. Dette idealet er selvfølgelig aktverdig, men noe naivt. Selv om man mot formodning skulle klare å få kamerateamet til å være usynlig, vil det ferdige produktet uvilkaarlig være farget av de valgene som blir foretatt i etterarbeidet. Gjennom klippingen vil man med enkelhet kunne skape sin egen versjon av hendelsene. Dette fikk, som Sara Brinch påpeker (Brinch/Iversen, s. 27), ikke minst deltagerne i *Big Brother* oppleve. *Big Brother* kan sees på som en avart av denne representasjonsformen.

En direkte årsak til at denne formen for dokumentarfilm vokste frem og ble sentral utover 1960-tallet er tekniske nyvinninger som gjorde det mulig å ta med kamera til nye steder og samtidig ta opp lyd. Først og fremst var det en videreutvikling av

krigsfotografenes kamera fra 2. Verdenskrig, et lett og håndholdt 16-millimeter kamera, lettere opptaksutstyr for lyd og en ny og mer lysfølsom film som gjorde det mulig å oppsøke nye steder.

Den neste representasjonsformen, den *interaktive*, har en rekke estetiske likheter med den observerende, men har en grunnleggende annerledes tilnærming til hele prosessen. De to representasjonsformene deler bruken av lett teknisk utstyr som lett kan bringes med nær sagt over alt. Uttrykket blir derfor ofte preget av lange tagninger med et håndholdt kamera med det resultat at bildene ofte er urolige og tilfeldig komponert. Likeledes hadde man som ideal at lyden skulle være synkron og tatt opp på stedet, slik at man ofte opplever at disse filmene har perioder med dårlig lyd. Den grunnleggende forskjellen mellom de to typene dokumentarfilm ligger i at mens filmskaperne innen den observerende filmen på ingen måte skulle blande seg inn i det som foregikk foran kameraet, er den interaktive filmskaperen en aktiv pådriver og en katalysator for de begivenheter som blir filmet. I *Introduction to Documentary* (2001) har Nichols forandret navnet på denne gruppen dokumentarer til *deltagende* (participatory). Denne betegnelsen er kanskje vel så dekkende idet et hovedpoeng for disse filmene er å skildre aktørenes møte med filmskaperen. Filmskaperens tilstedeværelse og deltakelse i begivenhetene som skildres er denne modusens fremste kjennetegn. Intervjuet blir dermed et sentralt virkemiddel. Mens den forklarende representasjonsformen henvender seg til publikum og den observerende helt og holdent stoler på filmens indeksikalske kvaliteter, henvender den interaktive filmen seg til aktørene. Ofte konfronteres aktørene med provoserende spørsmål for å få frem en reaksjon eller handling.

Mens den observerende retningen er nært knyttet opp til den amerikanske direct cinema-bevegelsen, er den interaktive retningen sett i sammenheng med den franske *Cinéma Vérité*-filmen som vokste frem på slutten av 1950-tallet. Jean Rouch og Edgar Morin er to av de sentrale navnene, og deres film *Chronique d'un Été* (1960) er den første filmen de kaller en *Cinéma Vérité*-film. Rouch var en motstander av klipping og ville helst ikke redigere stoffet i det hele tatt. Resultatet blir filmer som er helt kronologiske og også meget lange. *Chronique d'un Été* skal visstnok ha vært 21 timer lang i sin originalversjon. (Binch og Iversen, s.28) senere forsøkte han å gjøre sine filmer mer publikumsvennlige ved å velge ut begivenheter han visste varte i en begrenset tid.

En variant av denne typen dokumentarer benytter hva vi kan kalle ”maskerte intervjuer”, hvor både filmskaperen selv og de spørsmål han stiller er klippet bort fra filmen. Resultatet blir at intervjuet virker som en slags monolog fra den intervjuede personen.

The visible presence of the social actor as evidentiary witness and the visible absence of the filmmaker (the filmmaker's presence as absence) gives this form of the interview the appearance of a "pseudomonologue." (...), the pseudomonologue appears to deliver the thoughts, impressions, feelings, and memories of the individual witness directly to the viewer. (Nichols, 1991:54)

Ofte blir denne typen skjulte intervjuer "avslørt" av at personens blikk går mot der man antar at intervjueren sitter, slik vi er vant til det fra filmer hvor intervjusituasjonen er åpen. Det man oppnår med denne måten å gjøre det på, er en større nærhet mellom den intervjuede personen og publikum. For ytterligere å forsterke dette kan oppleve at regelen om at de filmede personene ikke skal se direkte inn i kameraet brytes. Som publikum vil man da kunne få følelsen av at personene henvender seg direkte til oss, nesten som om det skulle ha vært et direkte møte mellom dem og oss. I hvor stor grad intervjusituasjonen er maskert, vil variere veldig fra den helt åpenbare hvor alt både sees og høres til en totalt maskert situasjon hvor den intervjuede personen ser rett inn i kamera. Hvordan selve intervjuet foretas er også noe som har blitt eksperimentert med.

Et annet kjennetegn ved denne formen er at den muntlige kommentaren som i den ekspositoriske dokumentaren ofte har karakter som en allvitende voice-of-God-kommentar, blir den her tonet ned til å "bare" være stemmen til en identifiserbar person. Her kan man miste det autoritære og allvitende perspektivet, men får til gjengjeld en større nærhet og engasjement rundt de personene og hendelsene som portretteres.

Den *refleksive* filmen gjør selve representasjonsformen til det man vil problematisere og vise frem. Mens de tidligere formene for dokumentarfilm har vært opptatt av å vise ulike sider ved den historiske virkeligheten, vil denne dokumentarformen forsøke å svare på spørsmålet om *hvordan* man gjør det. Derfor vil man ikke finne spesifikke filmatiske kjennetegn på denne representasjonsformen, slik man gjør hos de andre. Den refleksive representasjonsformen har sin hovedtyngde på 1980-tallet, men vokste frem på 1970-tallet. Man kan likevel finne historiske forgjengere som Dziga Vertovs *Mannen med filmkameraet* fra 1929. Mange filmer har marxistisk tankegods som bakgrunn ved å knytte en forbindelse mellom det sosiale systemet (basis) og språket (overbygning). Filmskaperne har ofte et prosjekt for å skape bevisste tilskuere gjennom å avsløre hvordan kommunikasjonsprosessen arter seg. Sagt i en setning kan man oppsummere den refleksive representasjonsformen med at den legger størst vekt på møtet mellom filmskaperen og

publikum, mens de tidligere formene legger vekt på møtet mellom filmskaperen og aktørene og hendelsene de filmer.

Bill Nichols deler de strategiene som kjennetegner den refleksive filmen inn i to hovedkategorier; politisk og formal refleksivitet. Begge har som hovedmål å bevisstgjøre sitt publikum, men de skiller lag ved *hva* man ønsker å øke bevisstheten om. Den *politiske* filmen ser ofte på samfunnets vedtatte sannheter for å sette dem i et nytt og kritisk lys. Ofte setter man det dominerende verdisyn på hodet for å tvinge publikum til å reflektere over det. Den *formale* filmen kan også ha et politisk budskap, men det er dokumentarfilmens uttrykksform som er i fokus. Nichols deler den formale refleksiviteten inn i ytterligere fem underkategorier; stilistisk refleksivitet, dekonstruksjonistisk refleksivitet, interaktiv, ironi, og parodi og satire. Alle ser på dokumentarfilmens strategier for å kommunisere med sitt publikum, men de gjør det med forskjellig fokus og fra forskjellige vinkler.

De fire ovennevnte representasjonsformene er de Nichols presenterte i *Representing Reality* i 1991, og som de aller fleste andre teoretikere på området har tatt utgangspunkt i. Nichols utvider imidlertid bildet noe i *Blurred Boundaries – Questions of Meaning in Contemporary Culture* fra 1994, og utdyper det i *Introduction to Documentary* fra 2001. Her tar han til orde for å legge til en representasjonsform til de fire; *performative documentary*. Bakgrunnen for dette er at han i arbeidet med de fire representasjonsformene hadde tenkt seg at den refleksive dokumentaren ville bringe oss tilbake til en modifisert form for forklarende dokumentarfilm. Nichols så altså på det som en slags syklus hvor de forskjellige modiene avløser hverandre som en reaksjon på den foregående. Denne profetien ble altså ikke oppfylt. Isteden mener han å se at den refleksive representasjonsformen rommer en tredje strategi, i tillegg til den politiske og formale, som har utviklet seg til denne femte modusen.

Filmene innenfor den *performative*, eller *utøvende* representasjonsformen, som kan være en grei norsk oversettelse, har til felles at de representerer en avsporing fra det som hittil har vært dokumentarfilmens hovedanliggende; å utvikle strategier for å få til en overbevisende argumentasjon om den historiske verden. (Nichols, 1994, s. 94) Mens dokumentaren tradisjonelt har vektlagt dens referensielle (referential) forhold til virkeligheten, skyver den utøvende dokumentaren dette i bakgrunnen til fordel for en miks av ekspressive, poetiske og retoriske elementer i sin kommunikasjon med publikum. Resultatet blir ifølge Nichols en dramatisk utvisking av grensen mellom dokumentaren og fiksjonsfilmen.

This shift blurs yet more dramatically the already imperfect boundary between documentary and fiction. It also makes the viewer rather than the historical world a primary referent. (These films address us, not with commands or imperatives necessarily, but with a sense of emphatic engagement that overshadows their reference to the historical world.) (Nichols, 1994:94)

Eksempler på denne formen for dokumentarer er det som fra slutten av 1980-tallet og utover 90-tallet vokste frem under betegnelsen "reality-tv". Nichols trekker blant flere frem programmer som *I Witness Video*, *Cops* og *America's Most Wanted* som programmer som var tidlig ute i denne genren. Alle tre har vært å finne på norske tv-skjermer via de kommersielle kanalene. Felles for disse programmene er at de tilbyr tilskuerne å være "på lag" med politiet i så vel farlige som mer obskure situasjoner. Dette gjøres ved at et kamerateam er med politiet på virkelige pågripelser og lignende, men også gjennom rekonstruksjoner med skuespillere. Ofte blir rekonstruksjonene rammet inn av en virkelig politimann som forteller historien. På denne måten skjener disse programmene fra historiefortelling, sensasjonspregete reportasjer og reaksjonær retorikk. Det viktigste er at vi får være der det skjer som politiets "tele-partners in reality" (Nichols 1994, s. 44). Som man skjønner er ikke Nichols spesielt glad i reality-tv, noe som ganske klart kommer frem i følgende sitat: "Reality TV aspires to *non-friction*. It reduces potential subversion and excess to a comestible glaze." (Nichols 1994, s. 45)

Den utøvende dokumentaren favner også om *filmer*, ikke bare tv-programmer innen genren reality-tv. Felles har de at deres forhold til de andre fire representasjonsformene, er som vårt forhold til nærbutikken. Den utøvende dokumentaren tar ofte i bruk elementer og særtrekk fra de andre formene, men gjør det på sin måte. Det innholdet de ulike trekkene har hatt er ikke relevant som annet enn en forståelsesbakgrunn. Teknikker fra den observerende filmen gir for eksempel ikke lenger inntrykk av å fange virkeligheten, men gir isteden dokumentaren en følelse av temporalt og spatialt rom hvor de sosiale aktørene kan opptre. På mange måter kan man si at denne femte formen for dokumentar beskriver denne genrens postmodernisme, samtidig som den også kan sies å favne reality-bølgen på tv.

Til slutt vil jeg runde av gjennomgangen av Bill Nichols sin teori med å gjenta at ingen av de nevnte representasjonsformene må oppfattes som idealtyper. En film, også filmer før den utøvende dokumentaren, kan inneholde elementer fra flere av formene. Det vil likevel være mulig å peke på en grunnleggende strategi og ideologi som kan plassere den aktuelle dokumentaren innenfor en av disse modiene.

En av de bemerkelsesverdige få teoretikerne som i det hele tatt har noe fornuftig å si om bruk av musikk innenfor dokumentarfilmgenren, er Carl R. Plantinga. I sin bok *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) vier han fire små sider til å besvare fire spørsmål om emnet. De fire spørsmålene er både interessante og ligger nært opp til det som er hovedanliggende for denne oppgaven.

Does music assert propositions about the projected world? Does it communicate voice? Does it have an effect on the spectator? What is its communicative function? (Plantinga:165)

Plantinga tar utgangspunkt i Richard Wagners ideal om å skape en total syntese mellom musikk og drama i sine operaer. Som jeg nevnte i kapittelet om filmmusikk har Wagners tenkning rundt dette vært en stor inspirasjonskilde for filmmusikk-komponister i et helt århundre. I Wagners operaer er den musikalske strukturen helt underlagt det dramatiske handlingsforløpet. Ett element ved dette som har blitt flittig benyttet av filmkomponister, er ledemotivet. Plantinga trekker dette idealet videre til Sergei Eisenstein sine teorier om filmmusikk. Eisenstein hadde som mål å oppnå et "ekteskap" mellom musikk og bilder. Dette skulle skape *synaesthesia* hvor lignende sanseinntrykk eller følelser skapes samtidig av forskjellige medier, i dette tilfellet film og musikk. Plantinga tar riktignok avstand fra mye av Eisenstein sin tenkning på området, men mener likevel at tankene rundt *synaesthesia* er et godt utgangspunkt for å se på filmmusikkens rolle. Dette fordi Eisenstein på mange måter startet en tankerekke rundt musikk som kognitive studier snart skulle ta opp å se nærmere på. Plantinga tar for seg en av disse, psykologen Terrence McLaughlin, som så på musikkens muligheter innen kommunikasjon på bakgrunn av kognitiv psykologi. Han konkluderte med at musikkens kretsing rundt spenning og oppløsning av spenning korresponderer med hvordan hjernen arbeider med våre erfaringer, både mentale og fysiske. Musikken finner et naturlig samsvar med hjernes bearbeiding av våre opplevelser. Denne egenskapen gjør at musikken kan kommunisere med oss uten at vi nødvendigvis trenger å være bevisst på at det skjer; kommunikasjonen skjer på et subliminalt nivå.

I sammenheng med film, gjør dette at det blir lettere for tilskuerne å identifisere seg følelsesmessig med det som skjer. Musikken kobler det som skjer på lerretet eller skjermen med våre egne erfaringer. Ifølge Plantinga kan ikke musikk formidle informasjon om fakta i en sak eller formidle informasjon om den virkeligheten filmen viser. Det musikken gjør, er å

legge til et følelsesmessig aspekt til publikums opplevelse og dermed støtte den, av filmskaperne, foretrukne tolkning av filmens budskap.

*Its (musikken, forfatters anm.) primary function is not to assert propositions about the projected world, but to evoke emotion or perceptual activity – to help create the **experiential envelope** in which the spectator views the film. The expression or evocation of emotion is one of its primary functions.*

(Plantinga:166)

En slik “opplevelses-konvolutt” skaper rammene for hvordan filmen skal tolkes. Musikken er kanskje den viktigste bidragsyteren, der musikk blir brukt, til publikums stemning. Hvilken stemning og hvilke følelser som blir vekket til live hos publikum er avgjørende for hvordan de fakta som blir presentert dokumentaren blir mottatt og tolket.

Plantinga er også åpen for at musikk kan kommunisere på andre måter enn bare å vekke publikums følelser eller å få dem i den rette stemningen til den aktuelle scene eller film. I den forbindelse nevner han at musikk kan brukes for å understreke ironiske poenger slik man kan se (og høre) det i Michael Moores *Roger and Me* (1989) hvor Beach Boys sin låt *Wouldn't it be Nice* akkompagnerer bilder av stengte butikker og fraflyttede hus. Han trekker også fram at man ved å bruke musikk som enten tidligere i filmen har blitt gitt en spesiell betydning, eller som har det i folks bevissthet, kan komme med direkte kommentarer og insinuasjoner om virkeligheten uten å spesifikt si dette ved for eksempel en voice-over. Videre trekker Plantinga fram at musikken er kraftfullt verktøy for å skape enhet og kontinuitet i en film. I tillegg trekker han fram muligheten musikken har til å forberede en scene før den kommer og dermed komme narrative cues til hva som kommer. Avslutningsvis skriver han at vi bare så vidt har begynt å beskrive hvordan musikk blir brukt i dokumentarfilm. Dette har han fullstendig rett i, og det er noe av det denne oppgaven etter fattig evne forsøker å rette på.

DEN INTERAKTIVE DOKUMENTAREN

”*PROMISES*”

Den interaktive eller deltagende modusen er, i sin rendyrkede form, opptatt av å skildre filmskaperens møte med personer og begivenheter. Filmen skal signalisere tydelig at dette er tilfelle, og filmskaperen er ofte en pådriver for det som skjer av handling. Dette er i høy grad tilfelle i *Promises*. Men det er også partier som i hovedsak er ekspositoriske og noen scener kan også gå inn under kategorien observerende. Likevel synes jeg det er på sin plass å kategorisere denne filmen som en deltagende dokumentarfilm. Dette fordi den i hovedsak bygger på Goldbergs møter med barna det handler om, og fordi det ofte er han som tilrettelegger og gjennomfører sentrale deler av handlingen. Grunntonen i filmen er derfor deltagende. Dette synet støttes også av Nichols selv som inkluderer Michael Moores film *Roger and Me* (1989) i den deltagende modusen. Også denne filmen har observerende og ekspositoriske partier. Disse partiene er imidlertid med for å gi en historisk bakgrunn, og forskyver på ingen måte filmens tyngdepunkt, som i dette tilfelle er Moores jakt på General Motors øverste direktør; Roger Smith.

Filmmakers who seek to represent their own direct encounter with their surrounding world and those who seek to represent broad social issues and historical perspectives through interviews and compilation footage constitute two large components of the participatory mode. (...)Often, in fact, this mode demonstrates how the two intertwine to yield representations of the historical world from specific perspectives that are both contingent and committed. (Nichols: 2001:123)

Som dette sitatet viser, kan *Promises* plasseres trygt innenfor det som kan sies å være den moderne formen for den deltagende dokumentaren. Man har ikke en ortodoks

tilnærming til denne modusens idealer, idet den også benytter seg av teknikker som identifiseres med andre moduser, men grunntonen i filmen er likevel noe som plasserer den i den deltagende modusen.

Filmen

Promises, eller *Løfter om en felles framtid* som ble den norske tittelen, er en dokumentarfilm som forsøker å gi et menneskelig innblikk i konflikten i Midtøsten. Filmen tar utgangspunkt i møter med syv palestinske og israelske barn i alderen ni til tretten år. Selv om de alle bor i underkant av 20 minutter fra hverandre, lever de i fullstendig avskilte verdener. Konflikten har skapt så vel fysiske som historiske og psykiske skiller mellom dem. Disse kan synes uoverstigelige, men må likevel overstiges hvis man skal kunne ha noe som helst håp om fred i regionen. Filmskaperne B. Z. Goldberg, Justine Shapiro og Carlos Bolado og deres medarbeidere har gjennom å vinkle filmens fortelling gjennom de syv barna, klart å formidle et bilde av hvordan konflikten arter seg for, og former, dens svakeste.

Filmen har mottatt en rekke priser og ble også nominert til beste dokumentar under de 74. Oscar-utdelingene. NRK viste filmen to ganger i begynnelsen av desember 2002.

B. Z. Goldberg fungerer som filmens forteller og samlende element. Det er hans reiser vi følger og det er gjennom samtaler og intervjuer han foretar, at vi kommer innpå barna som jo må sies å være de virkelige hovedpersonene. I noen scener fungerer Goldberg i tillegg som en katalysator for handlingen, idet hans bidrag er helt avgjørende for at det i det hele tatt lar seg gjennomføre.

Starten på filmen er en tekstplakat som presenteres uten noen form for ledsagende musikk eller lyd som forteller om bakgrunnen for filmen og hvordan situasjonen i Israel var på den tiden den ble filmet. Gradvis tones lyden av barnelek inn før man viser bilder fra en lekeplass. Det vises riktignok ingen barn, men man ser skyggene fra barn som leker. Samtidig starter musikken som skal ledsage hele denne første sekvensen. Innimellom ”barneleken” klippes plakater med tittelen og filmskaperens navn. Først etter alt dette får vi se barna i ”kjøtt og blod”.

Etter dette møter vi B. Z. Goldberg som gjennom en voice-over presenterer seg selv, sin bakgrunn og hva filmen skal ta for seg. Etter dette vises Goldberg i forskjellige

situasjoner hvor han snakker med og fotograferer ulike barn. En del av disse skal vi senere bli nærmere kjent med i filmen. Andre av barna ble øyensynlig ikke funnet interessante nok til å bli med i filmen. Denne sekvensen avsluttes med de samme skyggene som innledet det hele. Alt dette er rammet inn av den samme musikken. Musikken stopper i klippet til den neste scenen. Denne er bare noen få sekunder lang og kan nesten betraktes som et intermezzo. Bildene viser et brennende dekk som ruller ned mot noen soldater. All lyd er tatt bort bortsett fra lyden av dekket som brenner. Resultatet er en nesten overnaturlig stillstand hvor det bare er dette dekket som er i bevegelse. Man oppnår med det et maksimalt fokus på det brennende hjulet og tydeliggjør motsetningen mellom dette hjulet og det noen barn leker med i den foregående sekvensen.

Etter dette intermezzoet starter et nytt stykke musikk. Samtidig blir publikum presentert for så vel oversiktsbilder og kart over Jerusalem. Med dette som innledning blir de to første barna, Yarko og Daniel, introdusert. Vi møter dem idet de står opp og følger dem på skoleveien mens de får presentere seg selv i voice-over. Dette etterfølges av et intervju hvor de får tid til å utdype det hele. Yarko og Daniel er sekulære israelere bosatt i Vest-Jerusalem med interesser som synes å være helt normale for gutter i deres alder. Igjen blir kontrasten mellom ”normal” barndom og terroren som omgir dem understreket. Dette gjøres med raske skifter mellom vennskapelig søskenkrangel, prat om hva som interesserer dem og bilder og prat rundt selvmordsbombere, redsel og terror.

Fra Yarko og Daniel føres vi videre til den neste gutten vi skal bli kjent med; Mahmoud. Hans verden får den samme presentasjonen som tvillingenes idet vi blir ført inn i den gjennom oversiktsbilder, kart og bilder av Goldberg som kjører gjennom byen. Igjen er det filmskaperen som er den drivende kraft i filmfortellingen. Mahmoud er en blond palestiner fra Øst-Jerusalem og bor bare et steinkast unna et av islams helligste steder; Al Aqsa –moskeen. På skolen hans blir det lagt stor vekt på Koranen og hvordan den kan rettferdiggjøre palestinsk frigjøringskamp. Mahmoud, blir vi fortalt, er tilhenger av den palestinske frigjøringsorganisasjonen Hamas.

Shlomo er en ultraortodoks jøde. Også han får sitt bosted behørig presentert gjennom kart og bilder. Han bor i det jødiske kvarteret i Jerusalems gamleby. Shlomo er sønn av en høyt respektert amerikansk rabbi og snakker følgelig engelsk. Han planlegger å følge i sin fars fotspor og bruker tolv timer om dagen til å studere Toraen.

Etter å ha blitt presentert for Shlomo blir vi med Goldberg på en biltur gjennom kontrollpostene og inn i de palestinske selvstyreområdene. Vi får også en kort presentasjon av historien om hva som har forårsaket de forholdene som hersker i dag. Goldberg reiser inn

i en av flyktningeleirene, Deheishe, som ble opprettet etter at den israelske okkupasjonen startet. Her møter vi Sanabel. Sanabel kommer fra en moderne sekulær palestinsk familie. Faren hennes er en journalist som har sittet i israelsk fengsel i mer enn to år uten verken rettssak eller dom. I den samme leiren bor den neste gutten vi skal bli kjent med; Faraj. Faraj har fått mange av sine holdninger og anskuelser formet av at han som femåring ble vitne til at israelske soldater skjøt ned og drepte en av hans venner. Dette har ført til at han ofte deltar i anti-israelske demonstrasjoner. Han avslører imidlertid ingen sympatier med terroristorganisasjoner. Faraj sin fortelling om hendelsene under intifadaen blir utdypet med et intervju som er foretatt ett år senere.

Den siste gutten vi møter er Moishe. Moishe er sønn av israelske nybyggere. Nybyggerne, og også Moishe, hører til den ytterliggående høyresiden av israelsk politikk. Etter deres oppfatning, med bakgrunn fra Toraen, er dette deres land. Det er derfor vanskelig å spore noen sympatier med palestinerne og deres rett til et sted å bo i dette miljøet. Dette tydeliggjøres gjennom Moishes lettsindige, og fra vårt synspunkt, usmakelige kommentar om at det ikke gjør noe om de israelske soldatene bommer på skyteskiven under trening, for da kan de jo komme til å treffe en palestiner.

Etter den første presentasjonen av Moishe og hans verden, gjør filmen et tidssprang på et år. Nå møter vi igjen Moishe, og denne gangen, også hans søster. Møtet foregår under forberedelsene til sabbaten og det er søsteren som er den som er mest aktiv. Hun gir seerne et fint innblikk i hvordan religiøsiteten fortoner seg for barna blant nybyggerne. Den delen av filmen som dette intervjuet innleder, må kunne kalles hoveddelen og foregår på samme tid; ett år etter de første møtene med barna. Denne delen består av flere møter og intervjuer med alle barna som blir bundet sammen av forklarende og utdypende intermezzoer med B. Z. Goldberg. Vi blir altså bedre kjent med alle sammen og følger blant annet med Sanabel og familien hennes for å besøke faren hennes i fengselet og Faraj og han bestemor til det hjemmet hans besteforeldre ble fordrevet fra av israelerne. Mot slutten bygges det hele opp mot det som er filmens høydepunkt; Yarko og Daniels reise til Deheishe for å møte Sanabel, Faraj og deres venner. Filmene avsluttes etter dette møtet med intervjuer med alle barna som er tatt to år etter hoveddelen av filmen før det går i svart og det brennende hjulet fra åpningen avrunder det hele. Som en slags håpets epilog, avsluttes det med bilder fra en fødeklinikk hvor det er både arabere og israelere før rulleteksten kommer.

Musikken i filmen

Jeg vil nå ta for meg musikken som blir brukt på noen av nøkkelscenene i filmen, med et spesielt blikk for hva den gjør for historiefortellingen og vinklingen. Dette vil ikke bli en fullstendig musikalsk analyse, men snarere et blikk på noen av de viktigste musikalske elementene og hvordan de bidrar til helheten. Det er alltid en fare ved slike analyser at man går seg vill i detaljene. Det er derfor viktig å ikke miste det faktum at det jo er helheten, summen av alle de forskjellige elementene, som er det som til sammen konstituerer filmopplevelsen for publikum. Jeg vil derfor ikke bruke mye tid på ting som ikke har noen stor betydning for helhetsinntrykket, og kommer heller ikke til å gjøre en fullstendig analyse av all musikken som forekommer, men konsentrere meg om de stedene hvor musikken er viktig for fortellingen, eller der den aktuelle bruken av musikk illustrerer et poeng som er viktig for denne oppgaven.

Promises starter med en tekstplakat som til å begynne med får stå alene uten noen form for ledsagende lyd. Etter hvert tones det inn lyd fra barnelek og det blir klippet til bilder fra en lekeplass. Til å begynne med får vi imidlertid ikke se noen barn, men bare skyggene av noen barn som leker i et klatrestativ. Lyden er imidlertid med på å slå fast at vi er på en lekeplass da man hører barn som ler og roper. Vi kjenner alle lyden fra lekeplasser over hele verden. Likevel utløser dette ikke utelukkende gode følelser hos publikum. En av grunnene til dette er nok den forforståelsen vi har om området og problematikken i Midtøsten. Mennesker over hele verden har de siste tretti årene nesten daglig kunne følge med på nyheter om vold og krig fra regionen. Vi blir jo også minnet på dette med tekstplakaten som blir vist umiddelbart forut for dette. Når filmen så viser kun barnas skygger oppnår det en ambivalens hvor lyden av de lekende barna kolliderer med bakteppet som er strukket ut for fortellingen og det man kan lese inn i at vi bare ser skyggene av barna. På den måten får det som kunne ha vært en lett og livlig innledning til filmen et lag av mørke. Dette styrkes bare av at vi etter en tittelplakat igjen blir vist lekende barn vi ikke virkelig får se. Denne gangen har de filmet bare føttene. Etter at begge tittelplakatene er vist, får vi et kort glimt av en hel gruppe med barn som forsøker å presse ansiktene sine opp mot kameraet. Dette glimtet blir imidlertid for kort og ansiktene for mange til at det kan mildne den litt urolige følelsen vi sitter med etter de første bildene. Virkelig innpå barn i

normale situasjoner kommer vi ikke før etter at B. Z. Goldberg har startet sin voice-over hvor han presenterer filmen og det prosjektet som ligger bak. I en av disse sekvensene får vi blant annet se noen barn som leker med å trille et bilhjul ned en bakke.

Musikken som starter etter noen få skunder med de ”lekende skyggene” er med på å understreke det ambivalente inntrykket. En dominerende og dansbar rytmikk, er kombinert med en nedadgående melodiføring i g-moll. Vi får altså en leken rytmikk, men med en harmonikk og melodi som gir det hele et anstrøk av mørke, død og tristesse. Selve melodien kretser rundt tonen enstrøken b med stadige terssprang nedover før den igjen går opp til b. I innledningen ligger det under dette et orgelpunkt på store G som raskt bidrar til å slå fast tonaliteten i musikken. Resultatet av denne sammenstillingen er at det dominerende harmoniske intervallet er en liten ters. Den lille tersen er molltoneartenes fremste signatur og gir lytterne et signal om at det kanskje ikke er den ubekymrede barneleken som skal stå i fokus for denne filmen. Molltoneartene er de som tradisjonelt har blitt brukt for å vekke det triste og melankolske følelsesregisteret. Her i Norge kjenner de fleste Ivo Caprinos film om *Karius og Baktus* hvor dette blir illustrert på en forbilledlig måte. Den samme melodien blir spilt to ganger; først når de får loff med sirup på, så når de er spylt ut av Jens sin munn og ut på havet. Da de får loff med sirup synger de av glede og melodien går i dur, mens de til slutt synger den i moll og ingen trenger å lure på at de er triste. Musikken i innledningen av *Promises* er på den måten med på å understreke det bildene allerede kommuniserer da både bilder og musikk signaliserer at midt oppe i leken og gleden er det noe som ikke er helt som det burde ha vært.

Til denne innledningen på filmen, som både inneholder tittelplakater, illustrerende bilder av barn og B. Z. Goldberg i både bilde og som voice-over, blir det spilt et stykke musikk fra start til slutt. Formen på stykket er en ABA`-form hvor den siste A-delen er noe forandret fra den første. B-delen begynner rett i forkant av Goldbergs voice-over og understøtter denne. Denne delen av musikken er vesentlig roligere rytmisk i melodiføringen enn A-delen, mens de underliggende trommerytmene forblir uforandret. Den noe mer anonyme melodikken bidrar til at musikken ikke skal stjele noe rampelys fra voice-over-kommentaren som jo er den som kommer med den mest vesentlige informasjonen. Samtidig gjør denne mer langsomme melodien spilt på et strykeinstrument sitt til ytterlig å understreke den smerten årelang krig har påført regionen. Goldberg kommer også inn på dette i sin kommentar. Nok en gang ser vi altså at musikk, bilde og også kommentaren alle bidrar til at det samme følelsesmessige registeret settes i sving hos publikum.

I tillegg til dette er musikken med på å effektivt slå fast hvor i verden dette skal utspille seg. Gjennom melodiføringen som med sine rike ornamenteringer gjennom både halvtoner og kvarttoner og instrumenteringen sier man klart i fra at man befinner seg i Midtøsten. De fleste av oss kjenner dette fra filmer og reportasjer fra regionen og kanskje gjennom førstehånds konsertopplevelser. I tillegg har vi hørt stiliserte utgaver av denne musikken gjennom europeisk kunstmusikk fra siste halvdel av 1800-tallet og framover. Ett eksempel på dette er *Anitras dans* fra musikken til *Peer Gynt* av Edvard Grieg. Popmusikk fra regionen som tar opp i seg en del av disse elementene har også gjort det sterkt i den vestlige verden de senere årene. De aller fleste mennesker vil derfor gjennom bare å høre denne musikken kunne fortelle i hvilken region av verden vi befinner oss i.

Som et kort intermezzo mellom denne innledningen og det som er filmens hoveddel er det klippet inn en sekvens hvor et brennende bildekk triller ned en bakke mot noen soldater. Musikken slutter før denne scenen slik at det er bare kontentum som kan høres. Lydbildet blir likevel ikke riktig. Lyden av det brennende dekket er skrudd unaturlig høyt mens alle de andre lydene er dempet. En passerende bil i forgrunnen lager for eksempel vesentlig mindre lyd enn dette dekket som triller av gårde flere meter lenger bort. Effekten som oppnås er at det hele virker som om det går i langsom film fordi det brennende hjulet synes å være rykket ut av det øvrige handlingsrommet. Publikum gis med det rom til litt tankevirkosomhet og vil utvilsomt se parallellen mellom dette brennende hjulet og guttene som lekte med å trille bilhjulet ned bakken noen strakser tidligere. Intermezzoet fungerer dermed som et mørkt ekko fra barneleken vi fikk se tidligere. Uten å si det med rene ord har man dermed antydnet hvor kort veien i dette området er fra barnelek til konflikt og krigshandlinger.

Etter dette starter den første av hva vi kan kalle overgangssekvenser. Disse sekvensene består av Goldbergs reiser til og fra de ulike barna, og er uten unntak understøttet av musikk. Det blir gjerne vist oversiktsbilder over den aktuelle delen av Jerusalem, et kart for å plassere denne delen i forhold til de andre og bilder av Goldberg som kjører. Mot slutten av sekvensen suppleres det gjerne med bilder som tar oss litt nærmere folkelivet og husene i området. I flere av disse sekvensene får vi også en voice-over som forklarer litt om forholdene og historien til stedet vi er på vei til. Dette får vi ikke i denne første sekvensen. I stedet kommer vi, etter å ha tatt veien om oversiktsbilder, kart, Goldberg og bilder av huset, inn til tvillingene Yarko og Daniel idet de er i ferd med å stå opp for å gjøre seg klare til å dra til skolen. Mens musikken fortsatt ligger i bakgrunnen presenterer de seg selv via voice-over. Etter at musikken stopper kommer vi nærmere innpå

dem mens de på bussholdeplassen krangler om hvorfor de har på seg nesten helt identiske klær.

Musikken i denne sekvensen har mange likhetstrekk med den fra innledningen. Begge stykkene har en livlig, nesten dansbar, rytmikk, en fallende melodi, molltonalitet og instrumentering og forsiringer som plasserer det hele i Midtøsten. Vi befinner oss med andre ord fortsatt innefor det samme følelsesregisteret; dratt mellom det lekne og det melankolske. Det påfølgende intervjuet med tvillingene avslører at også de beveger seg i dette landskapet der frykten for terror alltid ligger under barnets naturlige trang til å leke. Tvillingene springer tilsynelatende ubesværet fra broderlig småkrangling og tøysing, til å fortelle om den frykten de føler for at skolebussen deres skal bli utsatt for et selvmordangrep. Musikken må på den bakgrunnen sies å være et godt valg for å beskrive nettopp dette.

Vi blir vist at tvillingene går på bussen og kjører på vei til skolen på bakerste benk, mens et intervju med dem, som det senere klippes til, fungerer som en voice-over. Når de kommer inn på faren for selvmordsangrep, mørkner stemningen. Det klippes til et nærbilde av Daniel etter at det har blitt zoomet inn mot begge brødrene, men det er først og fremst musikken som tones inn som gir den mørke stemningen. Vi får en langsom crescendo med strykere som ligger med en tremolo på en dissonerende akkord, mens det over ligger noen hylende ikke-melodiske toner i enten fløyte eller et elektronisk instrument. Høydepunktet i musikken nåes samtidig med at det klippes til bilder av et utbombet vrak av en buss. Musikken tones så raskt ut. Dette er jo et kjent virkemiddel fra særlig thrillere og skrekkfilmer. Den sterke dissonansen som blir hamret fram av strykernes tremolo sterkere og sterkere gjør oss urolige og øker spenningen for hva som kommer til å skje. Den atonale diskanten høres ikke før høydepunktet hvor jo bildene viser dette vraket og fungerer da som en stilisert utgave av de smerteskrikene som var å høre under attentatet. Samtidig hjelper de også publikum med å få utløp for sine følelser ved at musikken skriker for dem.

Oppbyggingen mot dette skjer så langsomt og forsiktig at det er tvilsomt om et vanlig publikum legger merke til hva som skjer før høydepunktet kommer. "Skrikene" her er såpass sterke at de høres. Oppbyggingen virker derimot subliminalt. Man er ikke bevisst at musikken er der, men underbevisstheten fanger den opp og gir en den urolige følelsen av å vite at noe skummelt eller grusomt er på vei uten å vite akkurat hva. Musikken varer faktisk i 20 sekunder. Av dem er det ca. Fem sekunder hvor den er såpass langt framme i lydbildet at man blir den bevisst. Koblet sammen med nærbildet av Daniel fungerer bildet av den utbombete bussen som det Lars Thomas Braaten i *Filmfortelling og subjektivitet*

(1984) *kaller* et konseptuelt subjektivt bilde. Vi får ikke se det Daniel virkelig ser, men det han ser inne i sitt hode. Musikken er med på å understreke og å bygge opp under det grusomme i det. Det hele avsluttes med at vi får se bilder fra det intervjuet som har ligget over bildene i den beskrevne sekvensen.

Etter dette kommer en ny overgangssekvens som i sin oppbygning er nesten identisk med den forrige. Musikken er imidlertid ny, og skiller seg ut fra de to foregående. Denne gangen får vi noe som minner om en barnesang framført på et solo gitarlignende strengeinstrument. Musikken har dermed et langt roligere uttrykk enn de to andre. Dette fordi både instrumentering, harmonikk, melodi og rytmikk denne gangen er langt enklere. Melodien er også i dur, og blir dermed den første som er det i denne filmen. Uttrykket blir likevel ikke lystig. Dette skyldes dels at melodien og rytmen er så rolig og dempet i uttrykket som den er, og dels at man har lagt til litt romklang. Romklangen sammen med et soloinstrument signaliserer at her er det en som sitter alene i et rom og spiller. Man får dermed uvilkårlig en følelse av ensomhet. Vi kan bare tenke på det bildet vi etter hvert har sett mange ganger av jazzsaksofonisten som sitter alene i et vindu. Romklangen og sologitaren signaliserer det samme.

Etter overgangen er vi på ny inne på et soverom hos en gutt. Svakt og med dårlig lyd høres arabisk sang. Etter en kort stund mens vi ser Mahmoud våkne til liv, klippes det til et nærbilde av en klokkeradio formet som en moske. Straks etter klippes det til nærbilde av en tv som viser et teppe med arabiske skrifttegn og "arabsat" i venstre hjørne. I bakgrunnen høres bønnerop, sannsynligvis fra tv-en. Filmskaperne gjør det derfor tydelig at nå er vi hos en palestinsk familie, både gjennom musikken, som er utelukkende diegetisk, og bildene. De plasserer jo flere elementer i bildene som ikke etterlater seg noe tvil om hvor vi er. Etter at morgenritualene er unnagjort følger vi Mahmoud til farens kaffebutikk. Så klippes det fram og tilbake mellom kaffebutikken og gjøremålene der og en intervjusituasjon. Etter det er det duket for en ny overgangssekvens for å treffe en ny gutt.

Shlomo er den første av barna som får en introduksjon av B. Z. Goldberg før han presenterer seg selv. Trolig er dette for å forklare hvorfor han snakker flytende engelsk, mens alle de andre barna snakker enten arabisk eller hebraisk. Overgangssekvensen mellom Mahmoud og Shlomo er vesentlig kortere enn de som var mellom innledningen og tvillingene og mellom tvillingene og Mahmoud. Den mangler fullstendig bilder av Goldberg som reiser, og består bare av noen bilder av Jerusalems gamleby og et kart som forklarer hvilke befolkningsgrupper som bor hvor i byen. Dette øker selvfølgelig tempoet i filmfortellingen og gjør den mer effektiv, men kan også forklares rent geografisk. Shlomo

og Mahmoud er sannsynligvis de av barna som bor nærmest hverandre. Musikken som er lagt til denne sekvensen er også den mest anonyme i filmen. Den ligger lenger tilbake i lydbildet og har verken en iørefallende rytmikk eller melodikk. Vi hører en enslig fiolin som ligger over et akkompagnement spilt på noe som høres ut som en balalaika. Et annet moment som skiller møtet med Shlomo fra de foregående er at vi for første gang får se og høre Goldberg mens han snakker med barna. De foregående intervjuene har vært skjult i den forstand at vi verken har sett intervjueren eller hørt spørsmålene. Det har likevel vært tydelig at det har vært intervjusituasjoner.

Nå beveger vi oss ut av selve Jerusalem by og inn i de palestinske områdene. Denne gangen får vi både se Goldberg mens han kjører gjennom kontrollpostene, og vi får en voice-over som forklarer litt om historien som ligger bak de forholdene som er i Midtøsten i dag. Over det hele ligger det enda en ny musikk. Denne musikken har mye til felles med den som ble brukt under innledningen og den første overgangssekvensen. Musikken er rikt instrumentert med bass, trekkspill, gitar, balalaika og perkusjon. Vi har en litt roligere rytmikk, mens vi nok en gang har en harmonikk og melodi i moll. Uttrykket blir med det roligere og skaper plass til både ettertanke, og viktigst her; en voice-over. Musikken spenner også ut et følelsesmessig lerret som korensponderer godt med det Goldberg tar opp i voice-over'en, nemlig israelsk okkupasjon og bortvisning av tusenvis av palestinere som hadde bodd der i generasjoner.

Vel framme i Deheishe Flyktningeleir, tones musikken ut og kontentum tar over. En av lydene som er forholdsvis klar er noe arabisk popmusikk som tydeligvis er spilt på en litt dårlig radio. Fulgte man ikke med på det som Goldberg sa, får man enda en sjanse til å få med seg at vi nå er inne på arabisk land. Vel etablert i flyktningeleiren treffer vi Sanabel. Hun forteller både om seg selv og stedet hun bor. Interessant i den sammenheng er et innklipp av arkivmateriale som viser leiren slik den var for 40 år siden. I innklippet har de lagt til musikk. Musikken består av en langsom melodi med åpne intervaller. Den begynner blant annet med et kvintsprang oppover. Musikken beskriver dermed den åpne sletten med teltbebyggelse som bildene viser. Kontrasten blir derfor stor når det via et fotografi klippes til et oversiktsbilde av slik leiren ser ut i dag. Nå skiller den seg ikke nevneverdig ut fra andre fattige byer i området. Det er også verdt å merke seg at når vi får høre historien til Sanabels far, har man valgt å legge kormusikk under. Faren er en lokal leder for Folkefronten for Palestinas frigjøring. Kor består jo av mange mennesker, og blir tradisjonelt i for eksempel operaer brukt for å være folkemengder av forskjellige slag. Som en kuriositet kan man derfor si at musikken agerer som folket i folkefronten.

Etter møtet med Sanabel får vi en kort overgangssekvens før vi møter Faraj som også bor i Deheishe. Denne gangen blir det ikke brukt ekstra diegetisk musikk, slik at Goldbergs kommentar får stå nesten alene. Kontentum ligger imidlertid forholdsvis langt fram i lydbildet, og blant lydene finnes det igjen arabisk pop med dårlig lyd. I denne sekvensen, og også under intervjuet med Faraj, får vi også se arkivbilder fra intifadaen i Deheishe. Verdt å bemerke er at arkivbildene denne gangen ikke har fått noen ledsagende musikk, men står alene. Disse bildene er imidlertid så fulle av handling at de står sterkere uten musikk. Dette fordi det øker deres dokumentariske verdi; det blir klarere at dette faktisk er hendelser som utspilte seg på dette stedet for noen ganske få år siden. Ved å legge på musikk her kunne man sikkert ha øket det følelsesmessige innholdet, men fordi man da hadde nærmet seg fiksjonsfilmens virkemidler, ville man også skapt en avstand mellom tilskueren og de handlingene som utspiller seg. Musikken kunne ha skapt en illusjon av at også dette var fiksjon, og ikke blodig virkelighet. Forskjellen mellom disse bildene og bildet av det utbombete bussvraket som både ble forberedt med musikk og hadde musikk under og etter, er at det denne gangen er lenger sekvenser og mer handling. Bussbomben fungerer mer som et slags dykk inn i tvillingenes tanker, mens Faraj faktisk opplevde intifadaen personlig. Musikken hjelper oss altså til å delta i tvillingenes følelser, mens fraværet av musikk gjør det klart at dette er virkelige hendelser som både Goldberg og Faraj opplevde og på sine forskjellige måter var deltagere i.

Den siste gutten vi møter er Moishe, som bor i en jødisk bosetning på Vestbredden. Mellom Faraj og Moishe får vi en fullt utbygd overgangssekvens med både musikk, kommentar og bilder av Goldberg på reise. Musikken er nok en gang rytmisk og rikt instrumentert. Melodien og harmonikken har et moll-preg, slik at musikken føyer seg pent inn i rekken av musikk som er benyttet.

Etter møtet med Moishe får vi en lengre scene fra en kontrollpost. Hele scenen blir støttet av ren perkusjonsmusikk spilt på "bongotrommer". Koblet opp mot soldatene som dominerer bildene, går assosiasjonene raskt til krigstrommer. Istedenfor de sedvanlige parade- og skarptrommenes trommemarsjer som oftest skal symbolisere militære, har man altså her valgt en mer dempet og subtil måte å gjøre det på. Den rike og drivende rytmikken i spillet, øker intensiteten i scenen samtidig som den er med på å understreke det militære nærværet. Bildene av tilsynelatende harmløse palestinske sivile som blir avvist hjelper også til for å understreke soldatenes makt i denne scenen.

Det neste stedet i filmen hvor det er verdt å si noen ord om musikkvalget er i en sekvens hvor det på billedsiden begynner med oversiktsbilder av Jerusalem som så går over

til nærbilder av de forskjellige religionenes hellige steder og menneskene som er der. Bildene er altså fylt av gamle, historiske steder og mennesker som utfører minst like gamle ritualer. Musikken signaliserer derimot det motsatte idet vi hører moderne instrumental jazz. Jazzen har komponenter som blir identifisert med modernitet, urbanitet og frihet. Selv om Jerusalem er en storby, er det ikke den delen av byen bildene fokuserer på. På mange måter kan vi derfor si at dette er det Bjørkvold kaller en paradoxal montasje. Det imidlertid også en annen tolkningsmulighet. Nettopp gjennom den moderne musikken sier filmskaperne at religionen er viktig for mennesker også i dag. Det som vises er ikke anakronismer, men ting som er viktig og helt avgjørende for konflikten og menneskene i området, og også store deler av resten av verden. Fraværet av en verbal kommentar, samtidig med at musikken også har mange pauser i melodien og rolig i uttrykket, gir det nødvendige rom til at publikum selv kan gjøre seg noen refleksjoner over hva filmskaperne forsøker å fortelle. Vi får derfor et tilfelle hvor bildene og musikken i seg selv kommuniserer vidt forskjellige ting, mens de til sammen forteller noe mer enn det de enkelte faktorene skulle tilsi. Den totale summen av meningsbærende materiale blir høyere enn summen av de ulike enhetene.

Noe senere i filmen blir vi med Sanabel og familien hennes for å besøke faren i fengselet. Hele denne sekvensen fortoner seg nesten som drømmeaktig i forhold til den stemningen som er i resten av filmen. Det er to hovedgrunner til dette. Den første er at mye av dette utspiller seg tidlig på morgenen, idet de drar hjemmefra klokken fem. Lyset er derfor annerledes enn det er i resten av filmen. Her får alt et mer blåaktig skjær over seg. Den andre grunnen er at det etter at vi har fått et av farens brev lest opp som en voice-over, tones inn et stykke musikk som så blir liggende gjennom hele sekvensen. Musikken er bygd over to elementer; en langsam og svevende melodi som kretser rundt den lille tersen og den lille seksten som begge kjennetegner mollskalaen og et orgelpunkt på en ciss som ligger under hele tiden totalt uten bevegelse. Melodien understreker dermed sin molltonalitet idet den er bygget opp rundt halvtrinnene mellom sekund og ters, og kvint og sekst. Disse halvtrinnene er det som skiller en mollskala fra en durskala som har hele tonetrinn på de samme plassene. Halvtrinnene gir også spenning til melodien fordi de hele tiden leder videre. Orgelpunktet som ligger under gjennom hele musikkstykket bidrar til den svevende følelsen fordi det er med på å tilsløre hvilken taktart det hele går i. Lytteren får derfor ingen følelse av tid. Tempofølelsen blir derfor den stikk motsatte av den vi finner i musikken som for eksempel ble spilt sammen med innledningen og den første overgangssekvensen. I disse tilfellene er rytmikken den viktigste bidragsyteren til følelsen av framdrift og tempo. Musikken til fengselsbesøket gjør det motsatte og gir en følelse av stillstand og opphevelse

av tiden. Sett i forhold til historien som fortelles gir dette mening, da hele reisen på 14 timer skal fortelles i løpet av tre-fire minutter.

Diegetisk musikk blir, som jeg allerede har påvist, brukt enkelte steder i filmen. Ett interessant tilfelle av dette er når filmen viser bilder fra jødernes feiring av Jerusalem-dagen. Her får vi først musikk som blir spilt under en parade med dansende jøder drapert og veivende med israelske flagg. Når det så klippes til et intervju med Mahmoud, blir ikke musikken borte men tones bare ned som et underlag for hans uttalelser. Det kan høres ut som om vi bare har flyttet oss inn mens musikken fortsetter utenfor, men fordi vi i de foregående bildene også så Mahmoud stå å se på paraden iført andre klær, vet vi at det ikke er tilfelle. Musikken går dermed fra å være diegetisk, det den har sin kilde i handlingsrommet, til å bli ekstra-diegetisk. Ekstra-diegetisk musikk er som vi husker musikk som ikke har sin kilde i handlingsuniverset, karakterene som befolker det kan ikke høre musikken. Filmskaperne oppnår med det grepet å sette Mahmouds uttalelser opp mot jødernes uhemmete feiring av sin okkupasjon. Mahmoud kommer med veldig sterke uttalelser der han blant annet støtter selvmordsaksjoner. Musikken bidrar til å ta litt brodden av det han sier med å binde det opp mot den provokasjonen han føler at jødernes feiring er. Goldberg og hans kompanjonger innbyr derfor seerne til å forstå hvorfor Mahmoud sier det han sier.

Mot slutten av filmen reiser tvillingene Yarko og Daniel til Deheishe for å møte Faraj, Sanabel og noen av deres venner. I løpet av dagen de har sammen går de ut for å leke, og denne sekvensen får musikk som bryter fullstendig med det som har vært hovedtendensen hittil i filmen. Musikken denne gangen går i dur og har en melodikk som har en oppadgående tendens. I tillegg har den en drivende og tildels synkopert rytmikk. Borte er melankolien og mørket som musikken har bidratt med hittil i filmen. Filmskaperne velger med musikkvalget, å la det håpet som blir tent med bildene av jødiske og palestinske barn som tilsynelatende ubekymret leker sammen, få stå alene uten kritiske kommentarer og malurt i begeret. Musikken som kunne ha dempet optimismen bidrar istedenfor til å styrke den.

En annen effekt musikken har på denne scenen, er at den synes å oppheve følelsen av kontinuitet. Musikken og bildene får til sammen et uttrykk som vi kjenner fra musikkvideoer. De lekende barna blir dermed på en måte satt litt utenfor den konteksten resten av filmen representerer. Sett på bakgrunn av både resten av filmen og den virkeligheten som råder i regionen, er vel ikke det noe unaturlig. Resultatet blir i hvert fall at

vår følelse av, og krav til, tid og kontinuitet blir opphevet. ”Musikkvideoen” oppsummerer det som tydeligvis har vært en hel dag i løpet av et par minutter.

Filmens retorikk

Hvis vi tar for oss filmens oppbygging vil vi se at den ikke skiller seg vesentlig ut fra den disposisjonen den klassiske retorikken forordner for en retorisk tekst. I *Promises* har vi en innledning, exordium, hvor vi får en rask innføring i bakgrunnen for filmen og hva den skal handle om. I denne delen blir vi både presentert for den mest sentrale av filmskaperne, gjennomgangsfiguren B. Z., filmens prosjekt, hvor i verden det hele skal utspille seg, og litt om forholdene som rådet i området på den tiden filmen ble tatt opp. Alt dette skjer i løpet av i underkant av tre minutter. Informasjonsmengden er stor, men filmen utnytter hele sitt meningsbærende potensiale på en måte som gjør at det ikke føles overveldende for tilskueren. Informasjonen blir formidlet gjennom musikk, tekst, tale og bilder og drar derfor med seg sitt publikum videre inn i den retoriske tekst, filmen. Etter min mening oppfyller derfor denne delen de krav man setter til et exordium i en retorisk tekst. I den moderne verden er det imidlertid også mulig å regne markedsføring, reklame for en film, bok etc., forhåndstale og lignende som en del av exordium. Karlberg og Mral gjør dette i sin bok når de analyserer filmen *Independence Day*. I den forstand at dette ofte er en helt avgjørende årsak til at folk i det hele tatt går for å se en film, kan dette være nyttig. Fordi man da har kjøpt billetter til en film, vil man som regel også se den. Filmens ”innebygde” exordium trenger derfor ikke å være særlig utviklet og omfangsrik. Det har derfor blitt vanligere og vanligere at filmer begynner *in medias res*, rett på sak. I denne oppgaven har jeg imidlertid valgt å se på tekstene isolert.

Etter exordium følger, helt etter oppskriften, en narratio. I denne delen får vi en grundigere gjennomgang av bakgrunnen for konflikten og en presentasjon av barna som er med i filmen og hvordan de ser verden. Dette er en viktig og godt utbygd del i *Promises*. Gjennom arkivbilder, kommentaren, animasjon, grafikk og bilder fra dagens frontlinjer og grenseposter sørger filmen for å gi sitt publikum en forholdsvis grundig innføring i hva

konflikten egentlig består av. Samtidig, og dette er helt nødvendig for at filmens budskap skal nå fram, gis det en forståelse for hvorfor barnas holdninger og meninger framstår slik de gjør. På den måten bereder man tidlig i filmen grunnen for det som på mange måter kan sies å være filmens hovedanliggende og moral; det er ikke noe grunnleggende i veien med menneskene i dette området, og hvis de kan løsrive seg fra den arven som ligger i miljøet og historien i området og tillater seg selv og bli kjent med *menneskene* på den andre siden av skillelinjene istedenfor stereotypene, kan konflikten løses.

De neste delene, som også skal være talens hoveddel hvis man følger den klassiske retorikkens disposisjon, er *propositio* og *argumentatio*. Filmens hoveddel kommer riktig nok på denne plassen og slik sett kan man si at *Promises* følger den klassiske disposisjonen. Men en slik disposisjon er jo også vanlig i de aller fleste narrativer, og filmen har ikke en argumenterende karakter i denne delen. Likevel føyer denne delen seg fint inn i det som kan kalles filmens retoriske struktur. Filmens hoveddel tar oss nærmere inn på de portretterte barna og deres liv, og legger stor vekt på å få fram likhetene i både væremåte, sysler og interesser. På den måten bygger denne delen opp under det jeg ovenfor formulerte som filmens hovedtanke. På den måten kan hele denne delen betraktes som et argument for filmens idé og håp; at en felles forståelse kan føre til fred, og at den veien ikke nødvendigvis må være så lang. Filmens hoveddel gjør i alle fall sitt til at når en del av barna til slutt møtes i det som kan kalles dens *conclusio*, føles dette helt naturlig og gir publikum et solstreif av håp. Filmens argumentasjon må derfor sies å være vellykket.

Som nevnt tidligere snakker man i retorikken om tre hovedveier man kan gå for å påvirke; *ethos*, *pathos* og *logos*. *Promises*, som mange andre, forsøker seg på en blanding av alle tre. *Promises* bygger i begynnelsen av filmen opp en *ethos*-argumentasjon gjennom å legge stor vekt på etterprøvbare fakta om konflikten, kart over området og grafiske fremstillinger av områdets og konfliktens bakgrunn og historie. Dette grepet bidrar til å bygge opp under talerens (filskapernes) troverdighet og gjør at vi som seere og mottaker av budskapet filmen kommer har lettere for å overbevises av argumentasjonen. Vi blir gjennom dette, fortalt at dette er noe filmskaperne har satt seg nøye inn i og følgelig for det første har talerett og er meningsberettiget om den aktuelle problemstillingen, men også at de saker, synspunkter og vinklingen av disse, som filmskaperne bringer til torgs har høy troverdighet. For ytterligere å understreke dette har man valgt å la en av personene bak filmen være en gjennomgangsfigur, reisefølge gjennom de jødiske og palestinske områdene, forteller og den som formidler inntrykkene til oss i publikum. Denne personen, B. Z. Goldberg, blir grundig presentert hvor det blir vektlagt at han har vokst opp i Jerusalem og derfor kjenner

så vel området som konflikten godt. *Promises* legger med andre ord stor vekt på å fremstå som en troverdig og godt informert film hvis syn på verden skal være vel verdt å lytte til. Faktisk så hviler mye av filmens argumenterende kraft på om man oppfatter den som godt informert om konflikten og de forhold menneskene lever under. Skjærer man til beinet, bringer jo filmen bare det mange vil kalle et naivt og utopisk håp om at barna og fremtidige generasjoner vil kunne finne en måte å leve fredelig sammen på. Men blant annet fordi man legger så stor vekt på å bygge opp sitt ethos, gjøres det vanskelig å avfeie argumentene som utopiske drømmerier fra naive fredsromantikere.

Som jeg har vist i gjennomgangen av filmen og dens virkemidler, benyttes argumentasjon som er rettet mot våre følelser i stort monn. Pathos-argumentasjon er med andre ord den andre store bærebjelken i filmens samlede argumentasjon. Dette kommer til uttrykk i så vel fortellerens tekst, bruk av slow-motion, kameravinkler, billedutsnitt og ikke minst gjennom musikk. Mye av dette har jeg allerede vært igjennom i forrige kapittel. Jeg vil derfor nøye meg med å slå fast at en veldig vanlig måte å utforme pathos-argumentasjon på er å sette opp muligheten for en positiv forandring ved å foreta visse valg framfor å opprettholde dagens situasjon. Slike muligheter vekker følelsen av håp som er en meget sterk positiv følelse. Dette er lett å kjenne igjen fra filmens argumentasjon hvor de avsluttende bildene av de lekende barna og jødisk-palestinsk felleskap på fødestuen nettopp viser et slikt positiv mulighet til forandring. Både filmens hovedargumentasjon og de enkelte delene lener seg tungt på pathos for å nå fram til oss.

Vi finner også tilfeller av logos, som spiller på vår fornuft, i filmen. Dette gjelder særlig i de delene som tar for seg fakta og historikk hvor man forsøker å få publikum til å forstå konflikten og hvorfor den er så vanskelig å løse.

Oppsummering

Som jeg har vist, blir musikken i *Promises* brukt på ulike måter med ulike hensikter. Det første musikken gjør er å plassere handlingen i verden. Musikken som innleder filmen signaliserer med all tydelighet gjennom både melodiføring, ornamentering og rytmikk at vi

skal til Midtøsten. Samtidig er musikken kanskje den viktigste bidragsyteren til å sette hva vi kan kalle grunnstemningen i filmen. Den nedadgående melodien og moll-harmonikken indikerer helt klart at dette ikke er en historie om lykkelige forhold med en utvetydig lykkelig slutt. I stedet gir den dansbare rytmikken blandet opp mot den litt triste harmonikken og melodien en følelse av melankolsk ambivalens. Dette i sin tur reflekterer noe av den følelsen en del av hovedpersonene uttrykker i forhold til sitt nabofolk og ønsket om å oppnå fred. Den samme typen musikk er flittig brukt til det jeg har kalt overgangssekvenser. Musikken har der det samme følelsesmessige innholdet, men er samtidig med på å gjøre disse overgangene mer smidige med å tilføre rytme og tempo.

Vi har også sett at musikk har blitt brukt sammen med arkivmateriale. Ett av eksemplene på dette er bildene av bussvraket når vi treffer de to tvillingene. Her er musikken med på å forberede oss på at noe kommer til å skje en god stund før bildene faktisk blir vist. Musikken bygger opp spenningen til det punktet hvor vi ser resultatet av en selvmordsbombers arbeid, og er samtidig med på å hjelpe oss til å bearbeide det vi ser følelsesmessig. Måten det skjer på er at musikken under og i etterkant av de fæle bildene ”skriker” for oss og dermed gir den oppbygde spenningen sin utløsning.

Musikken som er valgt til å ledsage bildene av Sanabel og hennes familie på reisen til fengselet gjør det stikk motsatte av musikken i overgangssekvensene, idet den istedenfor å bidra med tempo og rytme opphever tiden. Med orgelpunktet og rytmikken som søker å tilsløre taktarten, blir også filmens tempo tilslørt og senket.

Musikk er, også i dokumentarfilm, et verktøy som kan brukes for å oppnå mange forskjellige effekter. Den viktigste egenskapen er kanskje at de har en direkte og subliminal kontakt til oss og kan få oss til å reagere uten at vi nødvendigvis forstå hvorfor. I *Promises* har vi sett at musikken blir brukt både for å sette oss i en viss grunnstemning, og for å påvirke vår følelse av tid. Til disse to formålene er musikken et kraftig verktøy og påvirker i stor grad vår oppfatning av det vi ser.

DEN OBSERVERENDE DOKUMENTAREN

”*LEVE BLANT LØVER*”

Den neste dokumentaren jeg vil se nærmere på er den norske suksessen *Leve blant løver* fra 1998. Filmen, som ble regissert av Sigve Endresen, høstet så vel gode kritikker som gode besøkstall på kinoene rundt i landet. Endresen ble også tildelt flere priser på bakgrunn av filmen, blant annet Amanda-prisen for beste dokumentarfilm.

Leve blant løver kan sees på som en representant for det Sara Brinch i *Virkelighetsbilder* (2001) kaller den personfokuserte dokumentarfilmen. Denne formen for dokumentarfilm har utviklet seg, skriver hun (s. 235), parallelt med at de dominerende formene for dokumentar har vært store og påkostete prosjekter som tar for seg historien og historiske hendelser. I tillegg har biografien og portrettet hatt en stor plass blant de kortere produksjonene. Brinch skriver om den personfokuserte dokumentaren i forhold til disse:

Parallelt med disse formene for personskildring, som gjennomgående bygger på konvensjoner hentet fra skriftlige genre, har det også vokst fram en portrettgenre mer preget av den umiddelbarheten man knytter til fjernsynsmediets fortellerform. Den syntetiserende og forklarende framstillingen blir byttet ut med en mer flytende, presens- og situasjonsbestemt skildring, der vi følger en person gjennom arbeidsdag, gjennom et døgn eller gjennom en prosess. (Brinch, Iversen 2001: 235)

Denne formen for dokumentar har ikke plutselig dukket opp fra intet gjennom påvirkning fra fjernsynet. Arven fra 1960-tallets dokumentarfilm, og da særlig den amerikanske *direct cinema* og den franske *cinéma vérité*, er lett å få øye på. Likevel blir det i denne sammenhengen viktig å understreke at så vel Bill Nichols og Erik Barnouw som Bjørn Sørensen understreker at den amerikanske og franske retningen skiller seg fra hverandre idet det er en vesensforskjell i måten de forholder seg til virkeligheten på.

Teknikken og en del virkemidler er imidlertid felles slik at de deler noe av den samme estetikken. *Leve blant løver* beveger seg innenfor en tradisjon som mest knytter seg opp til den amerikanske tradisjonen, og det Nichols kaller for den observerende representasjonsformen.

Den observerende representasjonsformen har sin bakgrunn i *direct cinema*-tradisjonen. Et viktig ideologisk aspekt med denne tradisjonen var at kameraet skulle være en direkte formidler av virkeligheten, med minst mulig bearbeiding og dramaturgisk tilrettelegging av materialet. Virkeligheten skulle vises fram på en slik måte at den framstod som ”umediert”. En direkte utløsende faktor for denne retningen var utviklingen av nye lettere og ikke minst mer stillegående kameraer og opptaksutstyr. Dette siste var vesentlig da kamera og lydopptaksutstyret var plassert nær hverandre. Denne utviklingen på utstyrsiden førte til at filmskaperne oppnådde en til da ukjent grad av fleksibilitet. Man kunne respondere raskere på hendelser og filme på steder som tidligere var vanskelig tilgjengelig med tungt og uhåndterlig utstyr. I USA var det fjernsynet som var en pådriver for utviklingen av denne nye formen for dokumentarfilm. To av de sentrale skikkelsene for denne utviklingen, Richard Leacock og Robert Drew, formulerte et syn på dokumentarfilm som de kalte *Living Camera*. Ideen var at man ikke på noen måte skulle instruere, eller på noen måte blande seg inn i det som foregikk foran kameraet. Dokumentaristens oppgave skulle være å dokumentere det som skjedde og formidle det så nært og direkte som mulig. På den måten skulle de være publikums representant på stedet. Dette var altså ikke ulikt de reglene Lars von Trier skisserte for ”dokumentaren” i 2001.

Et åpenlyst problem som melder seg i forhold til denne tankegangen er jo at det uansett vil bli gjort en inngripen i materialet i klipperommet. I gjennombruddsfilmene for denne nye dokumentarfilmen, *Primary* (Leacock, Pennebaker, Maysles og Drew i 1960), ble det tatt opp 18000 fot film. Dette ble klippet ned til ca. 2000, tilsvarende 55 minutter film. (Sørensen: 203). Filmskaperen har med andre ord fortsatt en betydelig makt over hvordan virkeligheten blir fremstilt. Dette problemet ble tatt opp allerede idet disse filmskaperne stod fram med sitt prosjekt, og alle som har arbeidet innenfor denne tradisjonen har vært nødt til å ta stilling til dem.

Også kameramannens rolle blir utviklet videre. Måten han arbeider på blir viktigere for det ferdige resultatet, og styrende for hvordan det ferdige resultatet blir. Aspekter som utsnitt og fra hvilke vinkler man skal filme ble tidligere ofte avgjort av manusforfattere og regissører, mens dette innenfor denne typen dokumentar ofte var (og er) noe som kameramannen tar stilling til på stedet. De håndholdte kameraene gir også muligheten til at

dette også ofte må avgjøres idet hendelsene utspiller seg og under opptak. Dette betyr selvfølgelig at man oppnår en mye større grad av frihet i opptakssituasjonen enn tidligere. Teknologien gir også muligheten til å komme nærmere inn på så vel personer som hendelser enn det de store stasjonære kameraene tillot. Fordelene ved dette vises tydelig i Albert og David Maysles' *Salesman* (1969) hvor de ved å følge handelsreisende på jobb ikke bare kommer nært innpå hovedpersonene, men også inn i amerikanske stuer. I denne filmen dropper de også kommentaren, og lar filmens drama tale for seg selv. På den måten søker de å la publikum komme så nært innpå personene som mulig, og så lite som mulig stille seg mellom publikum og personene og hendelsene som portretteres. Publikum inviteres til å være flue på veggen. *Salesman* har blitt stående som en klassiker innen denne formen for dokumentarfilm.

Det er verdt å knytte noen etiske betraktninger rundt denne formen for dokumentarfilm. Som alle som befatter seg med virkelige personer, steder og hendelser for å formidle dette til andre, har også dokumentarfilmskapere et ansvar for å gjøre seg noen etiske betraktninger om det de bedriver. For selv om man aldri kan formidle den absolutte sannhet, har man like fullt et ansvar både ovenfor de eller det man formidler, og sitt publikum, om å opptre redelig og etterrettelig. Det er derfor på sin plass å se på noen etiske problemstillinger som kan knyttes til den observerende representasjonsformen. Denne formen, blir det sagt, kjennetegnes ved at den mangler en fortellerstemme. Dette er selvfølgelig ikke helt korrekt. Filmene mangler riktignok (oftest) en eksplisitt forteller, men filmen blir likevel fortalt. Filmskaperne gjør ofte mye for å skjule fortelleren, i motsetning til den forklarende formen hvor vi har en tydelig utleggende forteller. Til tross for denne iveren etter å fortelle oss hvordan virkeligheten er med så liten innblanding fra filmskaperen som mulig, kan heller ikke dokumentaristene innenfor denne formen unngå at det er de som bestemmer hva som skal filmes, fra hvilken vinkel dette skal gjøres, hva som skal klippes bort, hva skal settes sammen eller opp mot hverandre osv. Alle disse valgene vil til sammen utgjøre en filmforteller, og i siste instans kunne fortelle oss som publikum like mye om de som står bak filmen sitt syn på verden, som det filmen forteller oss om virkeligheten. Slik at selv om disse filmene gir inntrykk av å formidle den historiske virkelighet på en tilnærmet direkte måte, gjør de i virkeligheten alt annet enn det. Disse filmene har også en fortellerinstans, men forteller på en annen og mindre åpenlys måte. Dette er noe så vel publikum som filmskapere bør være seg bevisst. Filmskaperen Frederick Wiseman som i det minste estetisk kan knyttes opp mot direct cinema-tradisjonen kaller sine filmer for

virkelighetsfiksjon (reality fiction) (Sørensen:212). Han understreker dermed hvor viktig han mener etterarbeidet er for det ferdige produktet.

I tillegg kommer omstendighetene rundt selve opptakssituasjonen. For selv om det virker som om man bare er tilstede med kameraet og nøkternt registrerer hendelsene, er det som regel foregått ting i forkant. Oftest har det i forkant av opptakene vært en kommunikasjon mellom de foran og bak kameraet hvor man blir enige om under hvilke betingelser det hele skal foregå. Dette blir i de fleste tilfeller ikke med i den ferdige filmen. Slik at i hvilken grad avtaler inngått før kameraet slås på, og hvordan disse eventuelt påvirker filmen, ikke kan vurderes av publikum. Som regel vil ikke disse påvirke filmen i særlig grad, men dette vil i alle tilfeller bero på filmskaperens etiske sans. Sikkert er det at det som ofte i den ferdige filmen fremstår som naturlig og spontant, ikke alltid er akkurat det.

Filmen – presentasjon og resymé

Leve blant løver er stort sett holdt innenfor det som kan kalles det observerende paradigmet. Filmens estetiske uttrykk er derfor godt innenfor denne tradisjonen, men i filmen forekommer det også virkemidler som ikke hører med til denne formen for dokumentarer. I alle fall i den ”rene” formen som dominerte utover 1960-tallet. Sigve Endresen benytter seg i noe grad blant annet av intervju og voice-over. Intervjuene er riktignok stort sett skjult, slik at intervjueren verken synes eller høres, men personenes blikk avslører at dette ikke er en monolog rettet mot oss seere. Av disse blikkene er det forholdsvis lett å se at det foregår en ikke-verbal kommunikasjon mellom personen på filmen og noen som befinner seg bak kameraet. Man kan tenke seg at Sigve Endresen har stilt et spørsmål og så nikker, smiler eller på andre måter oppmuntrer sitt intervjuobjekt til å fortsette, utdype svaret osv. Når jeg likevel velger denne filmen til å representere denne modusen i denne oppgaven, skyldes det at den på en bedre måte kan belyse det som er oppgavens hovedanliggende; musikkbruken.

Sigve Endresen og hans team følger i filmen en gruppe mennesker som på en eller en annen måte er knyttet sammen gjennom sin kreftdiagnose. Filmens hovedpersoner er Ingunn, Lars og Kristin. Opptakene strekker seg over 18 måneder. I løpet av denne tiden kommer filmskaperne så nær at vi som publikum også får et nært innblikk i deres hverdag, på både godt og vondt. Kreftdiagnosen de lever med gjør at selv helt dagligdagse begivenheter får et annet bakteppe enn det de fleste av oss er vant med. Dette, kombinert med at filmskaperne har klart å komme personene så nært innpå livet, gjør at dette er en film det er vanskelig å bli uberørt av. Filmene fikk da også Amanda-prisen for beste dokumentar og kinosjefenes ærespris Sølvklumpen.

Filmen begynner med at vi treffer de tre hovedpersonene etter tur. De sitter tydeligvis i en intervjusituasjon, men verken intervjuer eller spørsmålene er med på filmen. Det er bare personenes blikk som avslører hvilken situasjon som utspiller seg. Virkningen blir at det kan virke som om de snakker direkte til oss som publikum. Alle tre snakker om døden og forholdet mellom liv og død. De ser det fra forskjellige vinkler, men kjernen er den samme. Lars formulerer det slik: "Vi mennesker har jo mest lyst til å overleve". Bakteppet for hele denne filmen blir dermed strukket ut fra første sekund. Dette forsterkes bare at man så går rett inn i et gravfølge. Først er det filmet fra god avstand, men i neste bilde er vi tett innpå ved gravstedet. Begravelsesfølget blir på filmen ledsaget av musikk. Musikken er i langsom valsetakt, i moll og fremført på orgel og gitar. Den kunne i så måte ha vært hentet fra begravelsesseremonien. Det neste som kommer er tittelplakatene. Musikken blir liggende som et bakteppe, og ligger også over til neste scene hvor vi bla. treffer igjen Ingunn. Umiddelbart blir vi fortalt at gravfølget vi nettopp var vitne til var Lars sitt. Døden blir dermed presentert som en slags fjerde hovedperson. Ingunn sitter sammen med en gruppe unge mennesker og setter ord på følelser rundt Lars' skjebne og sine minner om han. De ser også på film fra en sydentur de var på sammen med Lars.

Vi får så en kort, men litt mer inngående, presentasjon av Ingunn. Så er vi med Lars til Radiumhospitalet. Dette er sterkt idet vi nå vet utgangen på hans kamp mot sykdommen. Til sist treffer vi Kristin på flyttefot hjemme i Trondheim. Imellom er det klipp fra møtet i etterkant av Lars begravelse. Dette mønsteret er det som driver filmen. Stadig kommer vi nærmere hovedpersonene i deres hverdag, både i forhold til kreften og de mer dagligdagse rutineene. Vi følger de både på oppturer og nedturer, med Ingunns tilbakefall som eksempel på det siste. Når så Lars dør får vi se mer fra hans begravelse, og kommer enda nærmere. Dette blir på mange måter filmens følelsesmessige "bunnpunkt". Istedenfor å gjøre det som kanskje hadde vært naturlig, å ramme inn filmens fortelling med Lars begravelse, valgte

Endresen å plassere dette midt i filmen. Dermed skifter filmen litt fokus fra døden til livet i siste halvdel. Med dette grepet lever filmen opp til sin tittel *Leve blant løver*. For selv om også Ingunn dør, er den siste delen av filmen i større grad fokusert på kampen for livet og på å gjøre det beste ut av det man har, uansett situasjon.

Estetisk sett er dette ikke en vakker film. Vi er langt unna et slags glanset Hollywood-ideal. Filmene er preget av bilder med til dels dårlig kvalitet, vi har ved flere anledninger både mikrofon og medlemmer av filmteamet i bildet, av og til litt merkelige billedutsnitt og –vinkler. Dette kommer imidlertid helt i bakgrunnen for filmopplevelsen fordi meningsinnholdet i bildene er så sterkt. Samtidig vet vi at grunnen til at det er slik, er at dette er filmet der og da, på stedet, uten mulighet til å kontrollere de filmatiske sidene på forhånd. Nettopp det at filmen ikke fremstår som filmatisk perfekt, er med på å understreke at dette er virkelige liv og virkelige skjebner vi får et lite innblikk i. Vi får være flue på veggen til en virkelighet vi kanskje ikke kjenner fra før, men som vi likevel kan forholde oss til og leve oss inn i. På den måten får vi aldri sjansen til å lene oss tilbake i stolen fordi dette bare er fiksjon. Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på de virkemidlene som er brukt i filmen, med særlig vekt på musikken.

Analyse

Filmen begynner, som nevnt tidligere, med at de tre hovedpersonene etter tur får presentere seg selv med noen tanker rundt hvordan det er å leve når døden har blitt en del av livet. Når vi så havner midt inn i en begravelse kan den oppleves som et innspill eller en konklusjon på argumentasjonsrekke som begynner med Ingunn og slutter med Lars. Ingunn snakker om at hun føler at hun har fått livet i gave, men at mennesker som ikke har stått ovenfor vansker hvor døden kan være utgangen ikke evner å tenke slik. Kristin følger opp med at ”vanlige” mennesker skyr situasjoner og folk som minner dem om døden og sin egen dødelighet. Lars konkluderer med at vi mennesker helst vil overleve og at livet derfor må kjempes for. Tre mennesker som på tre forskjellige steder til tre forskjellige tider forteller om sine tanker rundt døden får sine tanker klippet sammen til et noenlunde

sammenhengende resonnement. De første sekundene kan derfor fungere som en påminnelse på hvor stor mulighet en regissør har til å påvirke hvordan virkeligheten blir presentert.

Det å begynne filmen på denne måten er, som jeg nevnte over, et grep som er med på å strukturere hele filmen. Klippet mellom de tre hovedpersonene og begravelsen griper inn i deres tenkte argumentasjonsrekke og understreker at døden i høyeste grad er tilstede som en mulig utgang. Samtidig gir klippet et frampek på at en eller flere av dem vi akkurat har møtt kanskje ikke vil vinne kampen mot sin sykdom. Endresen går, for å benytte sportstermologi, hardt ut i filmen for å få kontakt med publikums følelser, og gjennom følelsene få folk til å engasjere seg i de skjebnene vi skal få ta del i.

Hovedpersonenes innledende betraktninger omhandler et tema som virker meget sterkt på de fleste av oss; forholdet mellom liv og død. Deres utsagn står sterkt alene uten å få filmatiske virkemidler som musikk, vinkling og lys til å understreke budskapet. Begravelsen det blir klippet til etter dette får imidlertid denne støtten. Det som man først legger merke til er at det blir lagt på musikk, men her benyttes også både klipping og kameravinkler aktivt for å fortelle historien. Man kan kanskje si at her viser filmskaperen seg tydelig fram, mens han tilsynelatende overlater scenen til de tre hovedpersonene i de første sekundene. Klippingen gjør imidlertid at dette kun stemmer på overflaten. Som jeg har vist, skaper klippene en virkelighet som aldri har eksistert utenfor filmens univers.

Begravelsen får vi først se fra lang avstand idet et begravelsesfølge er på vei oppover en kirkegård. Kameraet står stille og panorerer langsomt for å følge menneskenes bevegelse. Det klippes så til et nytt bilde hvor vi får se kisten bli båret rundt en jordhaug og til graven. Fra å være et bilde på at døden kan være utgangen på hovedpersonenes sykdom når vi ser det fra lang avstand, blir det en helt spesiell begravelse som vi må anta har en forbindelse med en av de tre menneskene vi akkurat har møtt. Vi blir varslet om at en av dem kommer til å måtte gi tapt i kampen for livet.

Musikken tones inn rett etter at Lars fullfører sin siste setning og blir gradvis sterkere i et par sekunder mens vi har et nærbilde av han. Den ligger så over klippet og følger hele den påfølgende begravelsessekvensen. Instrumenteringen er enkel og understreker på en effektiv måte hva som foregår i bildene. Vi har til begynne med kun et orgel, instrumentet som framfor noe assosieres med kirken. Orgelet legger akkorder i moll og har en enkel fallende melodilinje over i det som er et forspill før en gitar kommer med hovedtemaet. Moll-harmonikk og fallende bevegelser i melodien er noe som har symbolisert sorg og død innenfor musikken i flere hundre år. Vi vet med sikkerhet at folk var bevisst på dette i barokken rundt 1700 da vi har skriftlige kilder som beskriver dette, men

sannsynligvis går dette atskillig lenger tilbake i tid. Dette sitter med andre ord dypt forankret i oss. Orgelforspillet bruker derfor bare noen ganske få sekunder på å sette stemningen for scenen. I og med at musikken begynner litt i forkant, er vi derfor i riktig stemningsleie allerede før øyet og hjernen oppfatter hva som skjer.

Gitarens melodi går i en langsom $\frac{3}{4}$. Tempoet stemmer akkurat med gravfølgets skritt. Til tross for at taktarten ikke stemmer, får det derfor et preg av sørgemarsj når musikken blir satt sammen med bildene. Selve melodien har en rytmikk dominert av punkteringer. Dette gjør den får en distinkt takt og en framdrift som bidrar til at musikken passer som sørgemarsj til en gravferd. Melodien kretser rundt og springer til den lave tersen. Dette er den tonen som først og fremst definerer molltoneartene. Musikken har derfor alle de elementene som gjør at den passer inn i en begravelse, og at den kommuniserer nettopp dette til tilhørerne. I denne scenen har musikken altså to hovedoppgaver; først å skape kontinuitet over klippene og dernest å bygge opp og skape stemningen for det hele. I tillegg kommer det som jeg nevnte over at dette grepet kan sees som en kommentar fra filmskaperne om at dette faktisk er en av hovedpersonenes framtid.

Musikken blir liggende over tittelplakatene som følger begravelsen, og inn i neste scene. Her treffer vi først Ingunn som sitter sammen med noen andre personer. Og umiddelbart får vi vite at det er Lars som er død. Dette utvikler seg til en liten samtale om Lars og de tilstedeværendes minner om Lars. Så får vi se bilder av Lars. Kvaliteten er av en slik art at det ser ut som at det er en hjemmevideo. Bildene er vesentlig mer kornete enn de foregående. Lyden og hvordan disse bildene er utformet virker derimot profesjonell. På meg virker det derfor som at dette er film som er tatt for å brukes i dokumentaren på en annen måte enn det som er blitt gjort i den ferdige filmen. Vi vet at Lars, for filmskaperne uventet, døde midt i opptaksperioden (Brinch/ Iversen: 2001). Dette har selvfølgelig påvirket hvordan filmen ble, og også hvordan materialet ble strukturert. Om materialet i disse scenene bevisst har blitt gjort mer kornete for å vise at dette er noe Ingunn og vennene hennes sitter og ser på, er umulig for meg å mene noe om. Det kommer imidlertid fram senere at det er det de gjør. Den forholdsvis dårlige kvaliteten på disse bildene er også med på å understreke at Lars virkelig er død. Mens de andre personene lever videre, er Lars kun i minnene, bildene og filmen.

Videre i filmen får vi komme litt nærmere de tre hovedpersonene. Først ut er Ingunn. Vi følger henne på dagligdagse gjøremål hjemme i Stavanger. Vi får se at hun kjører bil på en handletur og får være med på badet når hun sminker seg. Hele sekvensen varer ikke mer enn 70 sekunder. Likevel inneholder den en enorm mengde informasjon til

publikum om Ingunn og hennes hverdag. Filmen kommuniserer her på (minst) tre plan; vi har bildene, musikk, kontentum og også Ingunn som forteller om sykdommen ved hjelp av en voice-over. Bildene fokuserer på det at hun klarer seg i hverdagen. Vi får vite at hun kjører bil, at hun bor for seg selv i egen leilighet, hun gjør sine egne innkjøp og mestrer tilsynelatende alle hverdagens utfordringer til tross for at hun har mistet en arm og stadig lever med kreftdiagnosen over seg. Etter hvert tones musikken ned til bakgrunnen av lydbildet, før den tilslutt fades helt ut. Det som overtar plassen i lydbildet er Ingunn som forteller om sin sykehistorie i forhold til kreften. Mens bildene utelukkende fokuserer på at hun tross alt klarer seg godt i hverdagen, forteller altså lydsporet om de mørkere delene av livet hennes. Endresen og hans stab har på den måten sørget for å ha minst to valg da de skulle bestemme seg for i hvilket stemningsleie de skulle legge musikken i denne sekvensen; musikken kunne ha understreket de mørke sidene og gitt oss en forvarsel på det temaet kommentaren skal ta opp noen sekunder senere, de kan la musikken støtte den positive og lyse siden av det de presenterer i denne sekvensen eller de kunne ha lagt litt pregløs musikk i bakgrunnen som utelukkende skaper kontinuitet i sekvensen og dekker over uønsket stillhet. De kunne selvfølgelig også latt sekvensen gå uten musikk. Så hva velger de? Jo, den mest tradisjonelle løsningen: De lar musikken følge og støtte bildene. Musikken er spilt av en kvartett bestående av bass, gitar, piano og trommer og beveger seg i et lett jazzlandskap. Harmonikken er i dur og melodien er forholdsvis rask og springende. Det musikalske innholdet er motsetningen til det vi hadde i begravelsessekvensen.

Resultatet blir ganske interessant. Musikken støtter tradisjonelt nok bildene, men står dermed i et slags motsetningsforhold til innholdet i det Ingunn forteller. Vi får dermed musikk som både er det Bjørkvold kaller doxal og paradoxal på samme tid. Musikken står både sammen med og er i motsetningsforhold til det øvrige innholdet i filmen. Dette gjør at det totale uttrykket blir lysere. Musikken tar litt av brodden og alvoret av Ingunns fortelling, slik at sluttproduktet stemmer mer med Endresen sin visjon om å lage en film om å leve med løver, ikke dø av dem. For filmen sin del er nok dette grepet nødvendig ettersom åpningen er såpass trist. Ingunns historie blir dessuten spunnet videre på i neste sekvens. Her er vi tilbake på det samme møtet som vi var rett etter Lars sin begravelse. Stemningen er imidlertid langt lystigere. Deltakerne snakker om omstendighetene rundt det å få kreft med stor grad av selvironi, og etter latteren å dømme, stort livsmot.

Så treffer vi Lars igjen. Han er på Radiumhospitalet i Oslo. I den første scenen er han filmet fra avstand idet han går inn i sykehuset. Lyden er imidlertid helt nær; vi hører skrittene hans, gnisning fra klærne og lyden av skyvedørene som åpner seg er unormalt høy.

Musikk finnes ikke, men disse nære lydene fyller lydbildet. Lyden er tydeligvis tatt opp av en mikrofon festet på Lars. Med den kunnskapen vi som publikum nå sitter med om Lars sin skjebne, er det lett å la tankene gli i retning av at dette er skritt som bare bringer han nærmere døden. Fraværet av musikk og den uvanlig høye lydstyrken på de nære lydene er etter min mening med på å skape en slags dommedagsstemning som er sterkere enn musikk kunne ha gjort i dette tilfellet. Lars får i løpet av denne sekvensen vite at han mest sannsynlig vil være nødt til å amputere armen for å kunne leve.

Etter at legene har avsagt sin ”dom” får vi bilder av en tydelig preget og tankefull Lars. Samtidig får vi et folketonepreget tema på gitar som tonefølge. Det er ikke samme melodi som under begravelsen, men harmonikk, rytmikk og også melodiens struktur er påfallende lik. Begge går i moll og rytmikken er preget av punkteringer. Det er derfor vanskelig å tenke seg denne musikken som noe annet enn et ekko fra begravelsen. De fleste som ser på filmen vil i denne sekvensen ubønhørlig bli minnet på at Lars kommer til å dø. Dette understrekes ytterligere i et av filmens vakreste bilder hvor Lars kommer gående mot oss i en høstkledd park med gule blader på så vel trær som på marken. Symbolikken er ikke til å ta feil av.

Etter Lars får vi bilder fra en fest. Muligens er også dette fra sydenturen vi allerede har sett fra. I et innklipp ser vi Ingunn som sitter og prater, og stemmen hennes blir liggende over bilder som helt sikkert er fra denne sydenturen. Hun snakker om det spesielle vennskapet som oppstår mellom disse menneskene og at hun hadde tenkt til å besøke Kristin. Så klippes det til Trondheim og Kristin.

Den første lyden vi hører er kirkeklokker. Disse får ganske snart følge av Knut Reiersruds gitar, men kirkeklokkene blir hele tiden liggende i bakgrunnen som en del av kontentum. Etter den følelsesmessige sterke innledningen på denne filmen, sender selvfølgelig lyden av kirkeklokker ut et sterkt signal. Og fungerer som en virkningsfull påminnelse om at døden i aller høyeste grad er en medvirkende faktor i denne filmen. I denne scenen er nok lyden av kirkeklokkene kommet til ved en tilfeldighet. En kirke i nærheten ringte inn under opptaket. Men det at man har beholdt lyden på en såpass iørefallende plass i filmens lydbilde er ikke tilfeldig. Dette er første gangen vi virkelig blir presentert for Kristin. Filmen har fram til nå konsentrert seg om Ingunn, Lars og kreftsykdommen. Kirkeklokkene er dermed med på å knytte også Kristin til Lars sin skjebne, og minner på den måten publikum på at dette kan være utgangen på hennes kamp også. Hele denne scenen blir dermed en invitasjon til oss som publikum, til å skape et følelsesmessig bånd også til Kristin. Også musikken er med på å skape kontinuitet og å

knytte de ulike hovedpersonenes historier sammen til et hele. Det er riktignok første gangen akkurat dette musikkstykket blir brukt, men instrumentering, spillemåte, rytme, kort sagt soundet binder det sammen. Det blir nesten som om vi har hørt musikken før fordi den høres veldig lik ut. Imidlertid kan det være på sin plass å påpeke at denne gangen har melodilinjen et oppadgående preg. Man kan derfor si at musikken denne gangen er et frampek på at Kristin er den som klarer å vinne kampen mot kreften. I hvert fall fører denne melodilinjen til at musikken får en lysere karakter enn for eksempel musikken fra begravelsen og sykehuset. Lydsporet sender altså ut to beskjeder; kirkeklokkene trekker døden nærmere, mens musikken signaliserer at her er døden lenger unna.

Etter nok et intermezzo med prat rundt det å ha kreft, havner vi i Sandnes hjemme hos Lars. Vi treffer han liggende i badekaret ledsaget av Reiersruds gitar og et orgel. Instrumenteringen er med andre ord identisk med musikken fra begravelsen. Melodien er denne gangen enda langsommere og preget av lange toner. Spilt på gitar får disse tonene et umiskjennelig klagende preg. Musikken er denne gangen enda mer mollstemt og trist. Endresen lar oss ikke glemme hvordan dette kommer til å gå.

Etter badet og en kort frokost begir Lars seg ut i byen for å besøke sin arbeidsgiver. Nå får han følge av musikken vi kjenner fra sykehuset. Igjen er musikken med på å minne oss på hvorfor han er i den situasjonen han er, og hvordan det hele kommer til å ende. Dette gjør selvfølgelig at den praten han har med sjefen sin om framtiden oppleves enda sårere for oss som vet og ikke får sjansen til å glemme. Meningsløsheten blir en fremtredende aktør. Kanskje for at dette ikke skal utvikle seg til en ren tristesse, forflytter vi oss rett herfra til Ingunn i ferd med å utføre noen av sine daglige gjøremål. Som overgang får vi den lysere jazzmusikken vi hørte tidligere. Budskapet i denne sekvensen er at det går an å leve med sykdommen. Musikken sender dette signalet og Ingunn snakker om at hun klarer det aller meste i livet selv. Innslaget er bare drøye tjue sekunder og ligger som et lite lyspunkt mellom Lars sin kamp og neste scene hvor Ingunn forteller at hun kanskje har et tilbakefall i kreftsykdommen. Vi følger så Ingunn på hennes vei til Haukeland sykehus for å få det undersøkt. Hele sekvensen er uten musikk uten at dette gjør innholdet mindre sterkt. Legenes beskrivelse og hennes reaksjon gjør uansett et voldsomt inntrykk.

I etterkant av sykehusbesøket blir hun imidlertid ledsaget av musikk idet hun tar fatt på hjemreisen. Og her det en vesens forskjell fra den musikken vi hørte mens Lars var på sykehuset tidligere i filmen. Musikken denne gangen er lysere, mer rytmisk og i et høyere tempo, som for å signalisere at den ”reisen” Ingunn nå må begi seg ut på ikke nødvendigvis må ende med døden. Filmskaperne vil øyensynlig bevare spenningen rundt hennes kamp.

Musikken kommer tilbake litt senere når Ingunn og hennes venner tydeligvis har en fest, og den blir liggende over klippet når vi i scenen etterpå treffer Kristin igjen.

Senere følge vi Lars når han er tilbake på sykehuset for sin operasjon. Det er en lengre sekvens uten musikk hvor vi er med Lars fra morgenen av på operasjonsdagen og til han blir klargjort for operasjonen. Så, under operasjonen, blir det lagt på musikk. Igjen er det den samme musikken som forrige gang han var på sykehuset.

Så er vi tilbake i Trondheim og Kristin er endelig framme med senga i den nye leiligheten. Musikken er den samme som når vi så de bære senga ut av den gamle leiligheten, men denne gangen er kirkeklokkene forstummet. Musikkens noe lysere budskap får derfor råde grunnen alene. Dette passer godt til bildene og hennes optimisme i forhold til å flytte sammen med kjæresten sin. Denne musikken fungerer på mange måter som et ledemotiv for Kristin. Dette er ikke gjennomført slik at denne musikken dukker opp hver gang vi treffer henne, men den er likevel nært knyttet opp til scener som handler om Kristin. Denne musikken fungerer derfor som en påminnelse om hvor vi er og hvem vi skal treffe. Musikken kommer tilbake senere i filmen når Kristin er på besøk hos Ingunn. Der danner musikken en overgang fra besøket og en del hvor vi skal følge Kristin mer inngående. Musikken er med på å forberede det vi skal få være med på. Dette gjentar seg etter at også hun får konstatert et tilbakefall. Denne musikken danner hver gang overgangen til en episode med Kristin.

Senere dør Lars. Og måten det blir fortalt på er at vi først treffer Lars som får pleie, så klippes det til et bilde tatt utenfor sykehuset og vi hører kirkeklokker som slår før vi igjen er inne i sykehuset hvor en sykepleier gjør i stand en tom seng. Kirkeklokkene blir liggende over hele veien. Bekreftelsen på at han er død får vi etterpå hvor vi får høre hvordan noen av vennene hans mottok budskapet. Sekvensen er uten musikk, men kirkeklokkene formidler budskapet kanskje enda mer umiddelbart og gjenkjennelig. Den enslige kirkeklokken virker nok sterkere fordi musikken har vært såpass tydelig tidligere. Musikk i dette tilfellet kunne derfor ha blitt tolket som bare nok et frampek på hva som kommer til å skje. Kirkeklokken etterlater imidlertid ingen tvil om at denne gangen har det virkelig skjedd. Etter denne sekvensen får vi flere bilder fra begravelsen ledsaget av den samme musikken som fulgte den i innledningen av filmen. Denne gangen er bildene tatt helt nært innpå menneskene i gravfølget. Dette blir jo på mange måter også et bilde på at også vi som publikum har kommet nærmere Lars.

Etter begravelsen møter vi igjen Ingunn i Stavanger. Hun er ferdig med en periode med cellegiftbehandling. Som en følge av det, har hun mistet alt håret. Nok en gang får hun

følge av den litt lette jazzmusikken vi har hørt i sammenheng med henne tidligere. Dette temaet er i ferd med å bli etablert som hennes ledemotiv. I dette tilfellet er det mer gjennomført enn i tilfellet med Kristin. Hver gang vi treffer henne hjemme i Stavanger, kommer denne musikken. Samtidig sender musikken et signal om at nå skal det handle om mestring av hverdagen og ikke direkte sykdommen og dens virkninger. Endresen knytter altså spesifikke musikkstykker opp mot ulike situasjoner og temaer i filmen på en slik måte at det minner om ledemotivbruk. Et nytt eksempel på dette er en kort strofe med musikk som blir spilt mens vi ser at Ingunn reiser tilbake til Haukeland for kontroll. Denne musikken er den samme vi hørte da hun reiste derifra etter å ha fått konstatert tilbakefallet. Denne gangen bare med en kort strofe, men nok til at musikken blir gjenkjent. Musikken forteller hvor vi er på vei til, og i hvilket ærend, før bildene gjør det. Dette er som tatt rett ut av læreboka i bruk av ledemotiv. Musikken skal forberede publikum på hva eller hvem som vil dukke opp i den påfølgende scenen. Akkurat det skjer her. Resultatet blir en mer effektiv filmfortelling hvor man kunne ha droppet bildet av Haukeland Sykehus som blir klippet inn mellom flyturen og møtet med legen. Musikken ville likevel ha formidlet til publikum hva som foregår.

På sykehuset får hun vite at det sannsynligvis ikke er mer å gjøre med sykdommen, og blir anbefalt av legen å bruke tiden på et best mulig liv fremfor tunge og smertefulle inngrep. Ingunn nekter imidlertid å gi seg. Filmformidler dette, foruten at hun sier det, ved nesten umerkelig å tone inn den musikken vi kjenner fra møtene med henne i Stavanger. Musikken blir en manifestasjon på hennes livsvilje. Denne musikken får imidlertid bare noen få takter, og fungerer nærmest som et ekko fra Stavanger. Straks etter glir det over i en ny musikk som er noe mørkere, men fortsatt med en drivende rytmikk. Musikken i seg selv har mange likhetstrekk med Stavanger-musikken, og det kan være at dette bare er forskjellige deler fra det samme musikkstykket. Skiftet er likevel så markant fordi instrumenteringen skifter. Gitaren blir mer fremtredende, og melodien blir spilt på de dype strengene. Uttrykket blir derfor mørkere. Melodien forandrer seg også og blir mer distinkt. Drivet og melodilinjen signaliserer likevel ikke at det snart er tid for døden, men heller det Ingunn selv sier; "(...) jeg kan ikke bare gi opp nå". Skiftet i soundet er likevel tydelig og kan sees på som det første tegnet på at også Ingunn vil tape kampen mot sykdommen. Dette blir ytterligere understreket av et eksteriørt bilde av Haukeland hvor det på lydsiden kun er to slag på en kirkeklokke. Fordi dette nettopp er den måten man formidlet at Lars døde på, er det det som slår folk som ser på dette, og ikke bryllupet det klippes til i neste scene. Lyden av det siste slaget på kirkeklokken blir hengende igjen over klippet.

Bryllupet får ikke Ingunn vært med på. For å illustrere dette lar Endresen orgelmusikken fra kirken ligge over en hel sekvens hvor det klippes fram og tilbake mellom seremonien i kirken og Ingunn som sitter alene hjemme i stuen. Det etterlates ingen tvil om hvor vondt det er for Ingunn og ikke kunne følge sin venninne i kirken som forlover, og at det er der tankene hennes er. Musikken understreker dette og binder det hele sammen.

Etter dette får vi en sekvens hvor Ingunn snakker om at sykdommen nok kommer til å overvinne henne. Dette klippes direkte over til bilder fra en Danmarkstur. Turen blir akkompagnert av et danseaktig og lekent tema spilt på gitar. Gitaren får etter hvert følge av et bassriff som tilfører enda mer driv og lekenhet til musikken. Igjen er det tydeligvis viktig for filmskaperne å skape litt distanse til døden, og fokusere på livet. Dette gjør de da med å vise bilder av ungdom som har det gøy på tur, og å introdusere et nytt og lekent musikktema.

Når vi også blir med i begravelsen til Ingunn mot slutten av filmen, blir det igjen fulgt av en folketonelignende melodi spilt på gitar. Denne gangen som en ren solo. Sammen med begravelsen blir det klippet inn bilder av Ingunn og Kristin som får komme til ordet for siste gang i filmen og også bilder av Lars sammen med venner. Dette danner filmens avslutning.

Oppsummering

Som vi har sett føyer musikkbruken i denne filmen seg pent inn i tradisjonen som fiksjonsfilmen har bygget opp i løpet av det 20. århundret. Spesielt bruken av ledemotivteknikken skiller seg ut i denne filmen. Dette er en teknikk som opprinnelig oppstod i operaen på slutten 1800-tallet med Richard Wagner som en foregangsman. Teknikken går ut på at alle de mest sentrale karakterene eller stedene i en forestilling får sitt eget musikalske motiv som følger dem gjennom stykket. Denne musikken blir så spilt i forkant av at de gjør sin entré på scenen. Publikum blir da forberedt på hvem som er i ferd med å komme, og til en viss grad også hva som er i ferd med å skje. Disse motivene kunne også få forskjellig utforming fra gang til gang. På den måten kunne komponisten også gi sitt publikum et hint om hvilken sinnstemning karakteren befinner seg i, hvor han er, hvem han

er sammen med osv. Dette bidrar til å holde på spenningen over scenskifter og gjør det også enklere å følge med i handlingen. Teknikken ble raskt tatt med over i filmverdenen, hvilket ikke er så underlig. Musikerne som arbeidet med stumfilm hadde ofte erfaring fra teater og opera slik at de var godt kjent med teknikken, og i tillegg var den godt egnet i stumfilmen hvor bildene, der irednet tekstplakater, var den eneste informasjonsbærende enheten. Etter hvert som filmstudioene begynte å ta kontroll over stumfilmmusikken, kunne blant annet ledemotivteknikken være med på å redusere behovet for forklarende tekstplakater.

I *Leve blant løver* benyttes denne teknikken først og fremst for å fortelle hvem av de tre hovedpersonene vi skal følge i den aktuelle sekvensen, men like viktig for filmfortellingen er det at musikken også signaliserer hvilket stemningsleie vi kommer til å befinne oss. Lars sitt tema er dempet og mollpreget. Dette korresponderer selvfølgelig godt med de følelsene vi sitter med i forhold til han, fordi vi allerede tidlig i filmen får vite at han kommer til å dø. Lars sitt tema støtter dermed opp om de følelsene vi allerede har etter filmens innledende begravelse og knytter dem opp til han. Ingunn sitt tema er atskillig lysere og lettere og forteller mer om hvilket fokus filmskaperne har valgt å ha på henne. For selv om også hun dør i løpet av filmen, er de innslagene vi er med henne i større grad fokusert på hvordan hverdagen takles og at det går an å leve med kreften. Kristins tema ligger stemningsmessig mellom disse to. Melodien går i likhet med Lars sitt tema i moll, men dette temaet har en stigende bevegelse og en instrumentering som likevel gir den et lysere preg.

DEN FORKLARENDE DOKUMENTAREN

”Et spørsmål om ære”

Den forklarende dokumentaren kjennetegnes av at den presenterer ett sammenhengende syn på virkeligheten. Ved hjelp av en samling med bilder, film, lyd og leste kommentarer fremmes et syn på en bit av den historiske virkeligheten. Filmklippene kan synes å være fragmentariske, men filmens retorikk og argumentasjon ordner det til en estetisk og retorisk enhet. Retorisk kontinuitet er overordnet kontinuitet i tid og rom. Ofte er det lite bruk av synkron lyd i denne typen dokumentarer. Bildene blir oftest brukt til å billedlegge det som blir sagt. Denne dokumentarfilmens fremste kjennetegn er bruken av den allvitende voice-of-God-kommentaren. Gjennom denne gir filmene ofte inntrykk av å formidle objektivt etterprøvbare sannheter. Kommentaren er også den som binder det hele sammen til en enhet. Denne formen for dokumentarfilm er den eldste og stammer fra 1920-tallet. Likevel har denne formen ikke bare overlevd, men lever i beste velgående. Dette er mye takket være tv-mediet som både i nyhetssendinger og i en stor del av tv-dokumentarene som blir sendt, bekjenner seg til denne representasjonsformen. Det er derfor rimelig at det nettopp er en slik dokumentar som skal representere denne modien i denne oppgaven.

Brennpunktredaksjonen i NRK har gjennom flere år vært en av Norges fremste leverandører av gravende journalistikk gjennom sine tv-dokumentarer. De har vært en viktig aktør i samfunnsdebatten og flere ganger funnet fram til saker som har ført til nærmere granskninger fra så vel offentlig og privat hold. Ofte har de imidlertid også blitt møtt med kritikk for sin bruk av virkemidler. Kritikken har blitt fremsatt fra de som programmene har satt søkelyset på, hvilket ikke er særlig overraskende, men den kommer også fra journalister, filmskapere og akademikere. Ett eksempel er VG 17.oktober 2001 hvor Jan Selås skriver følgende: ”Den ”regisserte” virkeligheten til dette ”Brennpunkt” ble en gyselig suppe: fiktive flammer, stemningsmusikk, kunstig ”ødelagte” illustrasjonsopptak – blandet

med reelle dokumentariske filmopptak og –lyd – skapte en programstemning som mer enn noe annet virket spekulativ og tendensiøs.” Andre kommentarer har hatt lignende vinklinger og også den nå nedlagte serien ”Rikets tilstand” på TV2 har møtt lignende kritikk. Ofte har kritikken kunnet bli oppsummert i det gamle uttrykket ”tomme tønner rumler mest”; altså at der de har hatt den svakeste saken å bringe til torgs, har programskaperne vært mest generøs i sin virkemiddelbruk. Etter å ha sett de aller fleste dokumentarene i disse seriene de siste 2-3 årene er dette en konklusjon jeg må si at det kan være noe i. Dette er jo da en øvelse hvor man må skrelle vekk alt som er av virkemidler for å finne fram til det som er kjernen i filmens argumentasjon, og ofte har jeg sett at bak det tykkeste laget finner man den tynneste argumentasjonsrekken. Ofte, men ikke alltid, er dette også programmer som har blitt sterkt omdiskutert i etterkant. Det siste programmet i serien ”Rikets tilstand” om mulig norsk doping under OL på Lillehammer, er vel det mest kjente eksempelet.

I denne oppgaven ligger fokuset på bruk av musikk som et retorisk middel for å få fram filmskaperens syn på saken som presenteres, men det er selvfølgelig ikke til å unngå at jeg også kommer inn på andre sider ved den filmatiske presentasjonen.

Et spørsmål om ære ble vist på NRK som et program under Brennpunktvignetten. Programmet tar for seg det som i mediene raskt ble omtalt som ”Tønnesaken” og hvordan de ulike mediene, med Dagbladet og NRK i spissen, behandlet saken i perioden som ledet fram til Tore Tønnes tragiske selvmord. Programmet åpner med den etter hvert så kjente Brennpunktvignetten som ender opp med tittelen på denne spesielle dokumentaren; *Et spørsmål om ære*. Så begynner dokumentaren med en presentasjon av temaene som skal bli tatt opp i løpet av programmet. Dette blir gjort ved hjelp av lyden fra den første meldingen på Dagsrevyen hvor Tore Tønne blir meldt savnet, sammen med en mollstemt sørgeaktig musikk og bilder tatt fra forsetet i en bil som kjører om kvelden. Det hele er meget effektivt med å få publikum koblet opp mot den aktuelle saken. Saken fikk mens den sto på, meget bred dekning i media slik at det korte klippet fra Dagsrevyen er nok til å minne folk på hvilken sak dette dreier seg om. Samtidig strekker musikken og bildene ut det tragiske bakteppet som man ikke kommer utenom. Tønne tok sitt eget liv på en rasteplass på veien mellom Oslo og hjemmet. Musikken bringer derfor døden inn i saken, mens bildene minner oss om hvordan det hele foregikk. Resten av innledningen og presentasjonen av temaene foregår gjennom utdrag fra intervjuer som det skal bli vist mer fra senere og en utfyllende og sammenbindende kommentar lest av Anders Magnus. Mye av dette er illustrert med bilder fra Dagbladets trykkeri og utdrag fra avisforsider som omhandler saken. Denne delen

rundes av med at sørgemusikken kommer tilbake sammen med bildene fra "bilturen".

Innledningen får en fin avrunding ved at elementer fra begynnelsen hentes tilbake.

Etter innledningen kommer en del hvor man forsøker å komme nærmere innpå hvem Tore Tønne var, både som person og som politiker. Musikken gjøres roligere og mer harmonisk mens vi tas med til Tore Tønnes barndomshjem i Trøndelag. Vi får intervjuer med Tønnes brødre, venner og kolleger vevd sammen med noe som mest av alt minner om en billedlagt CV. I all hovedsak tegner denne delen av programmet et positivt bilde av Tore Tønne. Dette er selvfølgelig ikke overraskende all den tid det bare er venner, familie og nære kolleger som kommer til ordet. Også denne delen avsluttes med en biltur akkompagnert av sørgemusikken.

Så, som del nummer tre, begynner programmet å gå inn på noen av de problemstillingene det i innledningen setter seg fore å undersøke; nemlig medias rolle i det som har blitt kalt "Tønnesaken". Til å begynne med går man inn på Dagbladets håndtering av saken, men møter straks vanskeligheter med å få tilgang til de journalister som gravde fram saken og var de toneangivende i den videre utviklingen. Anders Magnus og hans team må isteden ta til takke med den daværende sjefsredaktøren John O. Egeland. Han var imidlertid på Cuba i det tidsrommet hvor saken utspilte seg og har ikke mange opplysninger å komme med. Programmet dreier derfor fokuset mot advokatfirmaet BAHHR som var opphavet til en del av de dokumentene som antente det hele. På dette stadiet i programmet blir sakens tragiske bakteppe stadig holdt levende gjennom flere innklipp med bilder fra den nattlige bilturen og sørgemusikken. Vi blir også vist klipp fra intervjuene med Tønnes bror og hans kamerat igjen før vi retter oppmerksomheten mot NRKs program Redaksjon1 som ved en anledning tok opp denne saken. Også i NRK støter programskaperne på problemer med å få de medvirkende journalistene i tale og må nøye seg med den ansvarlige redaktøren. Etter intervjuet med henne er det en kort oppsummerende del om pressens rolle før fokuset dreies over på de fakta som utgjorde kjernen i det som først fanget offentlighetens interesse. I denne delen er det blant annet intervjuer med økokrim og en representant for advokatfirmaet BAHHR og vi får innsyn i noen av dokumentene som er sentrale. Avslutningsvis kommer en av Tønnes venner og hans bror til ordet for å gi sine synspunkter på hva det var som drev han til selvmordet. Helt til slutt zoomer kameraet langsomt inn mot en kirke mens en del av prestens tale under bisettelsen ligger over.

Som jeg har nevnt tidligere i oppgaven har musikk gjennom århundrer blitt tillagt et retorisk potensial. Platon gjorde et stort poeng av å kontrollere musikken folk skulle få høre i sin idealstat, og utover renessansen og barokken (ca. 1400-1750) ble det utviklet mer og

mer omfattende teorier om hvilke musikalske grep som representerte de forskjellige følelser, hendelser og ting som musikken kunne beskrive. Musikkens fremste rolle i barokken var først og fremst å gjøre menneskesinnet mottakelig for Guds ord, men de samme grepene blir brukt i en verdslig retning i den på den tiden nye kunstformen opera. I *Et spørsmål om ære* blir musikken en viktig del av dokumentarens retoriske oppbygning. Musikken i seg selv blir derfor viktig for å forstå hvordan programmet argumenterer og hvordan det virker inn på tilskueren.

Retorikk i sin moderne tapning kan manifestere seg i et utall forskjellige sammenhenger og medier. I politisk debatt hører man iblant ordet brukt nærmest som et skjellsord mot politikere man mener kun bringer form og intet innhold til torgs. Dette er jo selvfølgelig en avsporing fra det som egentlig er retorikkens vesen, som er læren om hvordan man best mulig kan påvirke sine tilhørere gjennom sin tale. I en politisk debatt er vel det noe samtlige aktører forsøker å gjøre. Men vi møter også retoriske budskap i en hel masse andre sammenhenger hver dag. Dette kan være alt fra reklameannonser og artikler i Aftenpostens morgennummer på vei til jobben til nyhetssendingene vi får med oss på kvelden. Enhver tekst og ethvert budskap som har som mål om å overbevise oss om et eller et annet er et retorisk budskap. Derfor er også tolkningen av retoriske budskap en viktig del av vår hverdag. Og selv om de fleste av oss ikke har noen formell trening og utdanning i retorikk, er dette en oppgave de aller fleste av oss med letthet mestrer i de aller fleste tilfeller. Ofte skjer dette som en bevisst refleksjon over de budskap vi mottar, men en del ganger er vi ikke bevisst på hva som gjør at vi reagerer på et budskap. Innenfor denne ubevisste påvirkningen finner vi musikken som et spesielt anvendelig og viktig virkemiddel. Fordi det moderne mennesket er blitt så dyktig på å analysere retoriske budskap, vil et virkemiddel som omgår den bevisste refleksjonen i hjernen være gull verdt for noen som forsøker å påvirke andre mennesker med sitt budskap. Musikk virker ofte på en slik måte. I en filmsammenheng viser undersøkelser at publikum ofte ikke kan huske hva slags musikk som var tilstede etter visningen. Publikum er altså ikke bevisst på hvordan musikken kommuniserer med dem. Fordi musikken ofte kommuniserer subliminalt, under bevissthets terskelen, kan den påvirke vår forståelse av et budskap på en mer direkte måte enn en argumentasjonsrekke. Argumentene kan på den måten få mer påvirkningskraft enn de logisk sett fortjener. I *Et spørsmål om ære* skal vi se at musikken nettopp har en slik rolle.

Det mest iørefallende musikalske temaet som blir brukt i *Et spørsmål om ære* er det vi kan kalle ”sørgetemaet”. Dette temaet er sammen med tittelen de første bitene av

informasjon programmet gir, og det begynner allerede før Brennpunkts faste introduksjon er over. Programskaperne begynner umiddelbart med å sette oss som publikum i den rette stemningen og inn i den, for dem, riktige fortolkningskonvolutter. Etter et par sekunder med denne musikken kommer de første bildene. Disse er tatt fra forsetet i en bil som kjører på en forholdsvis godt trafikkert vei etter mørkets frembrudd. Fortsatt er det musikken som spiller hovedrollen før en slags auditiv faksimile av Dagsrevyens oppslag om at Tore Tønne var blitt meldt savnet. Annet enn dagsrevymeldingen blir det ikke sagt noe eller gitt annen informasjon utover den som formidles gjennom musikken og bildene fra den nattlige kjøreturen. De få sekundene dette varer, ganske nøyaktig 30 i tallet, er likevel nok til å sette en stor majoritet av nordmenn raskt inn i hvilken sak dette dreier seg om, og også den tragiske utgangen den fikk. De neste sekundene blir benyttet til å peke på hvem det var som drev denne saken framover, nemlig Dagbladet spesielt og media generelt. Bildene fra bilturen blir tonet ut mens bilder fra et trykkeri med Dagbladet farende forbi blir tonet inn. Musikken blir liggende en stund men får selskap av en stadig økende lyd fra trykkeriet og tones etter hvert ut før bilder og lyd fra et intervju slipper til. Mannen som intervjues, skal det vise seg, er en kamerat av Tønne og han referer til hvordan Tore Tønne oppfattet situasjonen mens det sto på som verst. Tønne skal i den forbindelse ha uttalt han følte seg som et torturoffer som ikke kunne unnsnippe. I løpet av det første halvannet minuttet av dokumentaren har vi fått vite at dette dreier seg om en mørk og tragisk sak som involverer Tore Tønne og man har antydningssvis rettet en pekefinger på de ansvarlige for den tragiske utgangen. Det er ingen faktaopplysninger som blir gitt i løpet av denne tiden, men den informasjonen som blir gitt er likefullt nok til å skape det vi kan kalle en sympatistruktur i argumentasjonen som skal bli befestet senere i programmet. Starten på dokumentaren er selvfølgelig også godt egnet til å dra publikum med seg videre inn i de temaene som skal belyses i all den tid dette jo dreier seg om liv og død.

Sørgetemaet er et gjennomgangstema for hele dokumentaren. Temaet blir brukt både som et dramaturgisk grep ved å markere skiller mellom ulike deler og for å binde overganger sammen, og som et retorisk grep i sammenheng med den argumentasjonen dokumentaren bringer til torgs. Rent musikalsk benytter man seg av et av de sterkeste argumentene vi kjenner til gjennom hele musikkhistorien; den forstørrede kvarten eller tritonus. Dette intervallet har blitt betegnet som djevelens intervall og har helt fra antikken blitt betraktet som et "urent" intervall, i motsetning til de rene oktav, kvint, kvart og prim. Disse intervallene har i samklang en åpen klang som vil klinge behaglig i de flestes ører, mens tritonusen har en skjærende klang som streber etter en oppløsning. Dette betyr at selv

om vi i dag ikke er på langt nær så skolerte i musikalsk retorikk og affektlære som barokkens kirkegjengere, er dette stadig et intervall og melodisk vending som utløser en uro og ”en følelse av mørke”. At musikken så tydelig blir koblet opp mot den nattlige kjøreturen er med på å understreke dette. Alt dette er selvfølgelig en effektiv påminnelse om hvordan denne historien ender for Tore Tønnes del; at han på veien mellom arbeidsstedet og hjemmet kjører inn på en rasteplass og tar sitt eget liv. Denne musikken blir derfor nært knyttet til ”tragedien Tore Tønne”, og ikke så mye fakta i ”Tønnesaken”. Vi skal imidlertid se at musikken flere steder blir brukt for å fargelegge det som objektivt sett må kunne sies å være tørre fakta uten altfor store følelsesmessige implikasjoner. Følelsene er det musikken som vekker, både gjennom sine iboende egenskaper, og at den er med på å trekke fram i bevisstheten den forkunnskapene de fleste nordmenn har om denne saken.

Etter denne innledningen og den første biten av intervjuet med Tønnes venn, kommer en liten del hvor bildene viser en montasje av forskjellige avissider som alle er relatert til denne saken. Over bildene og sammen med Anders Magnus sin kommentar har man her lagt en forholdsvis intetsigende musikk som mest av alt minner om den slappe elektronikaen som ofte ledsager opplæringsvideoer og bedrifters skrytevideoer. I denne sammenhengen bidrar ikke musikken med stort annet en å fylle auditive hull og bidra med et visst rytmisk driv. Det at det vi kan kalle kontentum i dette klippet, lyden fra pressen, ligger såpass langt framme i lydbildet, er med på å ytterligere anonymisere musikken som er lagt på. Melodikk og harmonikk er vanskelig å få tak på, og er i tillegg meget intetsigende og anonym hvis man tar seg bryet med å gå i dybden for å finne ut hva som egentlig skjer. Det eneste elementet i denne musikken som gir et bidrag til den filmatiske helheten er derfor en kraftig og pågående beat. Beaten går i cirka 120 slag i minuttet. Dette tilsvarer et litt raskt marsjtempo. Dette tempoet tilsvarer det de fleste av oss har når vi rask gange går for å rekke bussen. Tempoet i seg selv er derfor musikkens viktigste bidrag i denne sammenhengen. Det er med på å få fram framdriften i filmen og holder dermed også på intensiteten som de første sekundene av dokumentaren skapte. En oppramsing av tørre fakta blir derfor ikke et bidrag til å dra tempo og intensitet ned slik det kan ha en tendens til. Selv intetsigende musikk kan derfor være meningsfull når den blir satt inn i en sammenheng hvor den virker sammen med andre elementer.

Musikken kan i denne sammenhengen imidlertid sies å være vel så mye brukt for å gi filmskaperne kredibilitet som pågående og gravende journalister. Den pågående rytmen blir med denne tankegangen knyttet opp mot Anders Magnus som leser kommentarene for å gi han og hans team de samme egenskapene som musikken har; pågåenhet. Musikken er på

den måten med på å skape en undertone hvor journalistenes flinkhet er det dominerende temaet. Foruten at Magnus ramser opp endel fakta om det som preget Tønnesaken, blir vi i tillegg fortalt hvor flinke de har vært som har sett sammenhengene. Vi skal etter hvert se at denne tolkningen kan underbygges ved at denne musikken blir brukt også andre steder i programmet.

Sørgetemaet kommer raskt tilbake i filmfortellingen, slik at bakteppet hele tiden trer tydelig fram. Etter et kort intervju med en representant for Økokrim tones denne musikken inn igjen sammen med bilder fra en trykkpresse før vi befinner oss i Tønnes arbeidsrom. Kommentaren gjør en oppsummering av det programmet skal ta for seg og hvilke nye momenter de skal bringe til torgs. Som en avslutning og innramming av det vi kan kalle filmens eksposisjon, blir vi på ny tatt med på en biltur i mørket. Nå har publikum blitt presentert for dokumentarens temaer og man er klar til å begynne med det som i musikkens verden kalles gjennomføringsdelen; den delen hvor de ulike temaene blir utviklet og undersøkt i dybden. Her begynner man med å se på Tore Tønnes barndom i Trøndelag for å nærme seg hva slags menneske han var. Musikalsk blir dette markert med at sørgetemaet glir over i et harmonisk og ufarlig stykke pianomusikk. Musikken markerer et skille og skaper avstand mellom "tønnesaken" og personen Tore Tønne. Dette skjer ikke minst fordi en variant av den samme musikken kommer tilbake og støtter Anders Magnus sin opplesning av Tønnes CV; hvilken utdannelse han tok og hvilke verv og jobber han hadde. Det farlige og tragiske med "tønnesaken" blir ikke koblet opp mot Tønne som person. Dette er et viktig grep for å få publikum ikke bare til å synes synd på Tønne, men også for få oss til å sympatisere med han og like han. Musikken er i dette tilfellet med på å gjøre oss vennlig innstilt ovenfor den personen som blir oss presentert. Vi kan tenke oss et motsatt tilfelle hvor en mann blir presentert hvor musikken er mørk og full av dissonanser, og for å trekke det helt ut, en nedadgående melodilinje med tritonussprang. I et slikt tilfelle ville det vært store hindre å overkomme hvis en kommentar likevel skulle klare å vinne vår sympati for en person. I *Et spørsmål om ære* støtter og hjelper tekst, bilde og musikk hverandre i samme retning. Kommentaren understreker hvor velutdannet, dyktig og godt likt Tønne er, mens bildene blant annet viser barnebilder av han og musikken altså er rolig og harmonisk med et anstrøk av melankoli. Melankolien ligger i molltonaliteten i musikken. Den lave tersen, mollakkordens kjennetegn, er imidlertid ikke et framtrедende element. Musikken skaper derfor ikke tristesse og sorg slik musikk som går i moll kan gjøre. Isteden blir det et anstrøk av noe dypere enn bare ubetinget glede og lykke, men fortsatt med ro og harmoni som hovedelementer i den følelsesmessige kommunikasjonen.

”Men ved noen få anledninger fikk Tønne være med inn i Røkkes mer eksotiske sfære”, sier Anders Magnus i kommentaren mens bildene viser Røkkes luksusyacht utenfor en sydlig strand med palmer og lett-kledde mennesker. Og som om ikke dette alene understreket den luksusen Røkkes ”eksotiske sfære” innebærer, har filmskaperne i tillegg valgt å legge på litt easy-listening jazz. Musikken minner mest av alt om det man kan finne i eksklusive restauranter og barer og skal helt klart bringe publikums tanker inn mot de rike og velstående verden. Den samme informasjonen kommer altså samtidig i tre forskjellige kanaler slik at det ikke finnes noen mulighet for at det ikke blir oppfattet etter avsenderens intensjon.

Det rolige og harmoniske temaet kommer tilbake under et intervju med tidligere statsminister Jens Stoltenberg. Musikken blir liggende under mens Stoltenberg beskriver sitt inntrykk og forhold til Tønne. Stoltenberg har ikke uventet utelukkende positive ting han vil trekke fram hos Tore Tønne, og Magnus og hans medarbeidere lar ikke denne muligheten gå fra seg. Etter hvert som Stoltenberg prater tones pianomusikken inn og bildene viser en smilende Tønne i slow-motion som til alt overmål står mot en lysbakgrunn med et vindu hvor sola skinner inn. Det hele blir en klisjéfyllt scene som spaserer på grensen til å bli en parodi på seg selv. De holder seg imidlertid hårfint på den riktige siden av grensen og oppnår det de søker; ytterligere skille Tore Tønnes person fra den langt vanskeligere og mørkere ”Tønnesaken”. Dette blir ytterligere gjort klart når man rett etter denne scenen skifter til en langsom zooming oppover mot regjeringskontorene fra gateplan om natten, samtidig som sørgetemaet tones inn i lydbildet. Kontrasten blir med andre ord total.

Bildene av regjeringsbygningen ”by night” glir over i bilder fra den etter hvert kjente nattlige bilturen som stadig ledsages av den samme musikken. Denne gangen får vi imidlertid et lengre utdrag fra musikken og blir for første gang i dokumentaren kjent med et nytt melodisk element som skal bli ytterligere utnyttet senere. Det som legges til er et tema spilt av dype strykere som cello og kontrabass med en åttendedelspuls. At det er virkelige strykere det er snakk om her er imidlertid mer enn tvilsomt, men jeg bruker likevel begrepene for å kunne illustrere hvordan det høres ut og fortoner seg. Det meste tyder likevel på at musikken i sin helhet er framstilt elektronisk. Dette strykertemaet øker dramaet i musikken og gir den også en økt følelse av framdrift. Musikkens intensitet økes, og med det økes også temperaturen i dokumentaren. Publikum skal føle at det nå nærmer seg ytterligere avsløringer og at dokumentarens høydepunkt er rundt hjørnet. Interessant er det også å merke seg at musikken blir liggende over til den delen av dokumentaren som omhandler Dagbladets rolle i saken. Anders Magnus og brennpunktredaksjonen kobler altså

avisen direkte til *tragedien* Tønne ved hjelp av sin bruk av musikk. Dette understrekes ved at det omtalte strykertemaet først kommer inn etter at kjøreturen er ferdig og vi er vel etablert i det som tilsynelatende er redaksjonslokalene til Dagbladet. *Et spørsmål om ære* retter altså en liten pekefinger mot Dagbladets håndtering av saken, og gir med det avisen et medansvar for sakens utgang. Dette blir tydeligere, selv om det aldri blir sagt med rene ord, senere under intervjuet med tidligere redaktør Jon O. Egeland hvor det mer enn antydes at Dagbladet har noe å skjule og nok ikke hadde dekning for de anklagene og uttalelsene de kom med i sin dekning.

For å få fram det poenget, kommer ”gravetemaet” tilbake og understreker hvor pågående og flinke redaksjonen har vært for å finne alt materialet de kan bruke til å konfrontere Egeland med. Denne musikken blir også liggende under en del av intervjuet hvor Anders Magnus forsøker å påvise at dekningen Dagbladet hadde av saken hadde en mer anklagende tone enn det de selv gir inntrykk av. Nok en gang ser vi altså at filmskaperne benytter seg av musikk for å bygge opp under sin egen troverdighet. Musikken, sammen med hvordan intervjuet er klippet sammen med Anders Magnus sin kommentar samt faksimiler av diverse avisoppslag, er gjort på en slik måte at det støtter dokumentarens argumenter og tilsvarende svekker Egelands versjon og argumentasjon rundt saken.

”Gravetemaet” dukker opp igjen noen få minutter senere i en mer utbrodert versjon når dokumentaren dreier noe av fokuset inn mot advokatfirmaet BAHHR. I tillegg til beaten og akkordprogresjonene har de nå lagt til et lite synth-motiv som dreier rundt et halvtone-trinn, nesten som en forsiring. Melodisk sett tilfører ikke dette musikken noe særlig nytt. Musikken stjeler derfor fortsatt ikke noe oppmerksomhet fra kommentaren og bildene, men ligger der i bakgrunnen. Like fullt er den imidlertid såpass sterk at publikum mer eller mindre bevisst vil oppfatte den. Foruten de elementene jeg allerede har omtalt og den virkningen og betydningen de har, tilfører dette nye motivet litt mer nerve til det hele. Motivet blir noe av det samme som cello-motivet som kom inn i ”sørgetemaet”. Dette sistnevnte temaet avløser forøvrig ”gravetemaet” og kobler BAHHR-dokumentet som er gravd fram direkte til Tønnes selvmord. Musikk-skiftet markerer overgangen til et lengre avsnitt hvor det blir drøftet hvorvidt Tønne løy eller ikke og hvordan mediene påstoder om at han løy virket inn på han. Musikken tones ut og inn flere ganger og sammen med bilder av kjøreturen klippes det inn biter av intervjuene med Tønnes bror, venn, Egeland og NRKs nyhetsredaktør Anne Aasheim. Disse intervjuene tar for seg hvordan henholdsvis Tore Tønne og hans omgangskrets og mediene selv oppfattet disse anklagene. Selv om det

ikke sies rett ut, sørger musikkvalget og iscenesettingen av Tønnes siste kjøretur, for at det tydelig skinner i gjennom at dokumentarens standpunkt er at medienes behandling av saken må bære en del av ansvaret for hvordan saken fikk sin avslutning. *Et spørsmål om ære* setter med det et tydelig eksempel på hvordan det er mulig å kommunisere med sitt publikum gjennom andre kanaler enn den muntlige kommentaren.

Den som målbærer dette synet i dokumentaren er NHO-presidenten Jens Ulltveit-Moe. Han kommer riktignok ikke selv til ordet, men blir sitert på uttalelsen fra Dagens Næringsliv: *Tabloidpressen tok livet av Tore Tønne*. Her blir det ikke lagt noe i mellom, og selv om det ikke noe sted i dokumentaren blir gitt direkte uttrykk for dette synet, så er det som jeg har vist klart at man gjennom sin bruk av virkemidler har inntatt en sympatisk innstilling til det. Dette har man også klart å formidle til publikum. Som en avslutning av denne delen av dokumentaren får Egeland komme til ordet med sin oppsummering av medienes rolle i saken og hva han mener burde vært gjort annerledes. Og han tar en viss selvkritikk på medienes håndtering av saken slik at Brennpunktredaksjonen med det får inn sitt poeng uten å ha spissformulert det slik NHO-presidenten gjorde det.

Etter den avsluttende delen av intervjuet med Egeland, kommer for første gang en variant av sørgetemaet. Tematisk har denne musikken lite til felles med den som dominerer dokumentaren, slik at sett fra et musikalsk ståsted er det ikke korrekt å kalle denne musikken en variant av det andre temaet. Når jeg likevel velger å gjøre det, skyldes det at denne musikken er instrumentert noenlunde likt, og at den har et følelsesmessig likt innhold og budskap. I tillegg blir temaet spilt som akkompagnement til enda noen bilder fra en nattlig kjøretur. De to temaene blir derfor klart knyttet sammen. Dette nye temaets hovedmotiv er en oppadgående bevegelse i den dype strykerseksjonen. Temaet er derfor mindre "farlig" enn dokumentarens hovedtema som jo benytter seg av flere av musikkhistoriens koder for død og djevelskap. En slik oppadgående bevegelse kan tvert i mot i visse sammenhenger symbolisere det stikk motsatte som oppstandelse og glede. I denne sammenhengen får man imidlertid ingen slike assosiasjoner. Dette skyldes både den koblingen som er gjort med den nattlige kjøreturen og hovedtemaet, med den forståelsen publikum etter hvert har fått av dens betydning, og at den er holdt i et såpass dypt toneleie. Temaet foretar også et sprang ned igjen rett i forkant av at musikken blir tonet ut til fordel for et intervju. I tillegg har det hele blitt pyntet med "skumle" elektroniske lyder som blir strødd utover i den øvre delen av lydbildet. Det er selvfølgelig mulig å spekulere i grunnen til at man i en kort periode av dokumentaren, hovedtemaet kommer raskt tilbake, har valgt en annen musikk som har det samme følelsesmessige innholdet om enn noe moderert. Den

eneste grunnen jeg kan tenke meg er imidlertid at man vil modere anklagene om at det var media som tok livet av Tore Tønne. Det er som om man gjennom musikken vil si at mediene nok må bære sin del av ansvaret for sakens utkomme, men at de tross alt ikke tok livet av Tønne. Jeg finner det imidlertid tvilsomt om dette oppfattes av en vanlig publikummer ettersom de to musikkstykkene er såpass like i uttrykket og at det bare blir spilt i noen ganske få sekunder.

Etter en overgang hvor man igjen legger en versjon av gravetemaet langt framme i lydbildet, kommer noen minutter hvor det ikke blir benyttet musikk. Denne delen tar for seg de faktiske forhold rundt kjernen i Tønnesaken, nemlig Tønnes forhold til Kværner og Kjell Inge Røkke og om han arbeidet for disse i den perioden han mottok etterlønn fra staten. Ettersom dette stort sett er en gjennomgang av fakta, har ikke dette materialet den samme følelsesmessige appellen som spørsmålet rundt hvorvidt media var en faktor som var med på å bidra til Tønnes selvmord. Det er derfor naturlig at man her velger å la sakens elementer tale for seg uten å forsøke å dra følelsesmessige veksler på tolkningen av disse, slik musikk kunne ha bidratt til.

Så følger et lite intermesso hvor man går nærmere inn på Tønnes private økonomi, og denne delen blir ledsaget av en tredje variant av sørgetemaet. Instrumentasjonen er fortsatt den samme, men melodikken er nok en gang forskjellig fra de to foregående temaene. Denne gangen har vi en klarere melodi, noe som gjør at musikken virker noe mer helhetlig. Dette gjør også at musikken kan ligge så lenge som den gjør, i ganske nøyaktig ett minutt, uten å miste intensiteten og at uttrykker blir borte i de andre filmatiske virkemidlene som blir brukt samtidig. Melodien og harmonikken har en tydelig molltonalitet som sammen med de dype strykerne sterkt bidrar til tristessen. Og etter det som kommer fram så var det heller ikke mye å glede seg over i Tore Tønnes private økonomi. Dette molltemaet ender opp i enn lang liggetone i bassen som etter hvert får selskap av noe som nok skal være kraftige anslag på de dypeste tangentene på et piano. Mot slutten blir det også lagt til noen dissonerende lange toner i diskanten (fioliner). Alt dette er fortsatt temmelig sikkert framstilt elektronisk slik at det jeg skriver om instrumentasjonen ikke må forstås bokstavelig. Bildene som følger denne avslutningen er en langsom zooming opp mot det som tilsynelatende er Røkkes kontorer på Aker Brygge sammen med tall og dokumenter som skal bevise Tønnes økonomiske avhengighetsforhold til Røkke. Pianoanslagene bringer tankene mot klokkeslag og dommedag, og sammen med dissonansen og den mørke liggetonen signaliseres det ganske klart at det nok var her at Tønne begikk sin feil. Uten de sterke økonomiske båndene han knyttet med Røkke, ville det sannsynligvis vært enklere å

renvaske seg for de anklagene som kom fram i løpet av saken. Det er iallfall programskapernes synspunkt slik det kommer til uttrykk i denne scenen gjennom bruk av musikk, og slik det kommer fram i Anders Magnus sin oppsummerende kommentar på slutten av dokumentaren. Denne forbindelsen blir ytterligere klargjort da denne forbindelsen blir trukket fram igjen i innledningen til programmets oppsummering og det da blir musikalsk koblet sammen med hovedtemaet.

Hovedtemaet ligger under, og spiller til slutt hovedrollen, under hele programmets avslutning. Musikken går under Anders Magnus sin oppsummering, under Tønnes sin brors avsluttende kommentarer og under opptaket av prestens minneord under bisettelsen, men tar et midlertidig opphold mens Grønneberg får si sine avsluttende ord. Tønnes siste kjøretur har vi jo blitt dramatisert og porsjonert ut gjennom hele dokumentaren, men hans siste tragiske handling er det utelukkende musikken som tar seg av. Mens vi blir vist bilder som er tatt ut gjennom frontruten på en bil som svinger inn på en rasteplass og stanser, øker musikken i både volum, instrumentering og intensitet. Det er som sagt hovedtemaet som blir spilt, men nå får vi servert hele musikkstykket. Musikken starter slik den gjør i dokumentarens innledning, bygges så ut med åttendedelsmotivet jeg beskrev tidligere i kapittelet og bygges ytterligere ut med et tekstløst damekor og fioliner. Koret er med på å øke dramatikken, mens fiolinene legger til et melodisk tema som kommenterer det musikken i dette tilfellet dramatiserer; Tønnes selvmord. Musikken forteller dermed det kommentaren ikke gjør, og øker i tillegg det emosjonelle innholdet i kommunikasjonen. Musikken får også god hjelp av bildene som gjennom sitt mørke og langsomme zooming mot et kirketårn før det avsluttende bildet av månen gir tydelige signaler om hva dette dreier seg om. Dokumentaren slutter dermed der den begynte; med et innhold i kommunikasjonen med publikum som utelukkende har emosjonell appell. Og slik har det vært store deler av det som har vært imellom også. Fakta som har vært presentert har kanskje vært uomtvistelige, men ved hjelp av forskjellige virkemidler har publikum blitt invitert til å tillegge dem et følelsesmessig innhold knyttet opp mot Tore Tønnes død. En innrømmelse fra Egeland sin side om at Dagbladet nok kunne ha handlet annerledes, kan derfor tolkes som en innrømmelse av at man må ta sin del av ansvaret for dødsfallet. Det synes i hvert fall klart at skaperne av *Et spørsmål om ære* spiller på, og inviterer sitt publikum inn i et fortolkningsrom hvor dette er den mest nærliggende tolkningen. Musikkens viktigste funksjon i denne filmen er altså akkurat det Carl Plantinga peker på i *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997); å skape en ”opplevelses konvolutt” hvor den støtter filmskapernes foretrukne tolkning av filmens budskap. I tillegg har vi sett at

musikken på en effektiv måte er med på å vekke assosiasjoner som leder publikum inn i hvilken sak dette dreier seg om og også hvilke miljøer vi har med å gjøre.

I *Et spørsmål om ære* har musikken både en retorisk funksjon i og med at den blir et viktig virkemiddel og argument i filmskaperens argumentasjon, og den er med på å formidle informasjon om den beskrevne verden på en effektiv og intuitiv måte.

DEN REFLEKSIVE DOKUMENTAR

”The thin blue Line”

Den refleksive dokumentaren setter forholdet mellom filmskaperen og publikumet i fokus. Ikke bare får vi følge en filmskapers møte med den historiske verden slik vi gjør i den deltakende dokumentaren, men vi opplever at filmskaperen i større grad henvender seg til oss. Og henvendelsen går videre enn det som er vanlig i andre former for dokumentarfilm idet den ikke bare handler om et syn på den historiske verden, men også om problemer og saker som oppstår i arbeidet med å formidle den til oss som publikum. Man blir like opptatt av *hvordan* ting blir framstilt i filmen, som *hva* som faktisk vises og fortelles om.

(...): we now attend to **how** we represent the historical world as well as to **what** gets represented. Instead of **seeing through** documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to **see documentary** for what it is: a construct of representation. (Nichols 2001: 125)

Denne måten å tenke dokumentarfilm på slo igjennom på begynnelsen av 1980-tallet og hadde sin bakgrunn i en økt bevissthet rundt filmen som narrativt medium og med teoretisk drivstoff fra poststrukturalismen fra 1970-tallet. Man lette etter en alternativ måte å bruke filmmediet på i forhold til den realistiske ”sømløse” fortellingen blant annet Hollywood sto for og som de britiske dokumentaristene hadde adoptert. Ofte gjøres selve opptakssituasjonen til et bærende element i filmfortellingen, eller man trekker stilistiske virkemidler fram i forgrunnen og gir dem en annen betydning eller virkning enn det som er

vanlig. Det man i stor grad forsøker å oppnå er et spill med konvensjoner og forventninger innenfor filmfortellingen som dermed impliserer en diskusjon rundt muligheten for at en film faktisk kan representere virkeligheten, og rundt hva som er sannheten. Filmen vi skal se nærmere på i dette kapittelet, *The thin blue line* av Errol Morris (1987), har blitt stående som en sentral film innefor denne kategorien av dokumentarer. I filmen fortelles ikke bare en historie om en drapsdømt mann, men på et annet (refleksivt) nivå blir publikum invitert med på en diskusjon rundt hva som er sannhet og hvordan den kan visualiseres på bakgrunn av flere sterkt divergerende vitnemål om en hendelse. Dette gjøres blant annet ved at man bruker et vanlig grep som en rekonstruksjon. Som publikum er vi vant til at en rekonstruksjon forteller "sannheten" om hvordan en hendelse fant sted. I "*The thin blue line*" derimot gjøres det klart at det vi får se bare er en versjon av hendelsen, og ikke nødvendigvis den som ligger nærmest virkeligheten. Ett av grepene som får fram denne tvilen er musikken. Sara Brinch skriver i *Virkelighetsbilder*:

Det refleksive modiet fungerer mer som et virus, som omformer de andre representasjonsformene innenfra og får særtrekkene til å utføre andre oppgaver enn de vanligvis gjør. (Brinch 2001: 29)

Filmskaperne som opererer innefor denne retningen av dokumentarfilm retter fokuset i like stor grad på problemene ved å gi et sannferdig bilde av virkeligheten som historien de faktisk forteller. Dette har blant annet blitt gjort gjennom å vise hvordan filmen har blitt klippet sammen eller å bruke skuespillere til å fremstille hendelsene. Ofte er begynnelsen på disse filmene tilsynelatende i sømløs Hollywood-tradisjon, før man litt etter litt gjennom hint eller en direkte henvendelse fra filmskaperen, gjøres oppmerksom på at det man blir presentert ikke er det tilsynelatende gir seg ut for å være. Når vi så forstår at vi blir "lurt" begynner en dialog mellom filmskaperen og oss som publikum hvor temaer som "hvor sann er dokumentarfilm", "hva får oss til å stole på det vi blir fortalt" og "hvordan brukes dette for å påvirke vår måte å oppfatte virkeligheten på". Ett eksempel er den franske dokumentaren *Dark side of the moon* fra 2002 (Karel William). Her føres det bevis for at amerikanerne aldri kom seg til månen og at hele månelandingen var produsert i et filmstudio av Stanley Kubrick. Filmen låner troverdighet fra sine intervjuobjekter. Disse innbefatter blant andre Kubricks enke og USAs tidligere forsvarsminister Donald Rumsfeldt. I løpet av filmen er det ingenting som antyder annet enn at dette er en seriøs dokumentar som forsøker å avdekke en konspirasjon som har ført en hel verden bak lyset. Mens rulleteksten går vises imidlertid hvordan intervjuobjektene blir instruert og forsynt med manus. Effekten blir jo

selvfølgelig den at man blir tvunget til å se hele filmen i et nytt lys. Spørsmålet som da melder seg er; hva er det jeg egentlig har sett – hva forsøkte filmskaperne å fortelle meg? De som ikke fikk med seg filmens siste minutter gikk dermed glipp av filmens poeng, og figurerer fortsatt i diverse debattfora på internett med spørsmålet om amerikanerne virkelig var på månen.

Gjennom sine grep søker den refleksive dokumentaren å utfordre og forandre våre forventninger og fordommer. Dette kan gjelde både ovenfor og i forhold til mediet selv, men også i forhold til verden rundt oss. Derfor kan det være fruktbart å skille, slik Nichols gjør, mellom formal og politisk refleksivitet. Den politiske refleksive dokumentaren vil ha oss til å se den historiske verden på en ny måte, og få oss til å legge forventninger og nedarvet kunnskap om verden til side og åpne opp for nye impulser. Ofte forsøker filmskaperne å avdekke strukturer i samfunnet som kan være skjult, men likevel har en stor innvirkning på hvordan verden ser ut. Dette kan være større samfunnsstrukturer, men også koder og konvensjoner som vi for lengst har lært oss å ta for gitt. Filmen henvender seg da til publikum som samfunnsaktører som har makt til å endre disse strukturene i en mer, sett fra filmskaperens synspunkt, positiv retning. Likeledes vil den formale refleksive dokumentaren få oss til å se hvordan selve dokumentaren fungerer og ikke uten videre svelge det filmene forteller om den historiske verden for god fisk.

Nichols beskriver den refleksive dokumentaren som den som sist har kommet på banen fordi den er

“the least naive and the most doubtful about the possibilities of communication and expression that the other modes take for granted” (Nichols 1991: 60).

Dette dreier seg om virkelig tilgang til den historiske verden, evnen til å fremskaffe overbevisende bevis om verden, muligheten for å kunne presentere et objektivt sant syn på verden og det ubrytelige bånd mellom bildet og det bildet representerer. Ingenting av dette kan tas for gitt, men må heller behandles med en stor grad av mistenksomhet ifølge den refleksive dokumentaren. For å få fram dette settes elementene sammen på en ny og uventet måte slik at det kjente synes ukjent. Denne strategien har de felles med de russiske formalistenes *ostranenie* og Berthold Brechts *verfremdung*. Det filmatiske apparatet tydeliggjøres som et filter mellom den historiske verden og tilskueren slik at et ureflektert engasjement i filmens narrativ vanskeliggjøres.

Bill Nichols identifiserer i tillegg en rekke refleksive strategier den formale refleksive dokumentaren kan benytte seg av. Den politiske refleksiviteten forblir imidlertid en gruppe da denne typen filmer først og fremst henvender seg til publikums samvittighet og samfunnsengasjement og ikke filmmediet i seg selv. Innenfor den formale dokumentaren finner han stilistisk, dekonstruerende, interaktiv, ironisk og parodisk og satirisk refleksivitet. Ved å gripe an fra forskjellige vinkler søker man å få folk til å se ting på en ny måte. Det er ikke uvanlig å finne flere av disse ulike strategiene i en og samme film. Dette skal vi blant annet se i *The thin blue line*.

Bakgrunnen for at *The thin blue line* ble til, er at Errol Morris gjorde research med tanke på å lage en film om dr. James Grigson. Grigson var en Texas basert psykiater som gjennom sitt virke som ekspert for påtalemakten fikk kallenavnet dr. Death. Han gjorde det til sitt varemerke å klistre merkelappen ”uhelbredelig sosiopat” som ”ganske sikkert vil drepe igjen” på de tiltalte han vurderte. Morris snakket med både Grigson og en rekke av de menneskene hans vitnemål hadde vært medvirkende til å få dømt. En av disse var Randall Adams, og det er hans historie som danner utgangspunkt for denne filmen.

The thin blue line tar for seg hendelsene rundt et drap på en politimann i Texas og rettergangen i etterkant. Filmen ble markedsført som ”a new kind of murder mystery – one which actually solves a murder”. Dette stemmer jo faktisk da man helt til slutt i filmen får høre det som utvilsomt virker som en tilståelse fra den virkelige drapsmannen. Filmen var også en sterkt medvirkende årsak til at den dømte Randall Adams til slutt slapp ut fra ”Death Row” der han ventet på sin henrettelse. Hvor enestående dette enn er, er det likevel ikke derfor filmen har blitt stående som en bauta i dokumentarfilmhistorien. Grunnen til det er hvordan Morris behandler filmmediet og fordi han samtidig skaper en debatt om hva som er sannhet og hvordan man kan vite hva som er det. I denne sammenhengen er det spesielt interessant å se på hvordan han bruker Phillip Glass sin musikk for å få fram disse poengene.

Filmen

The thin blue line gir allerede under tekstplakatene i begynnelsen av filmen et hint om at det som skal presenteres i filmen ikke nødvendigvis er den hele og fulle sannhet idet ordet "blue" blir farget rødt. Dette kan vel neppe kalles særlig subtilt, men gir like fullt et tydelig tegn om hva tilskueren har i vente. Phillip Glass' musikk tilfører også en følelse av at alt nok ikke er krystallklart. Glass er en av USAs mest anerkjente samtidskomponister, kanskje mest kjent for atonale verker. I The thin blue line opererer han likevel med et tonalt sentrum, men uten en klassisk funksjonsbasert harmonikk og tydelig melodi. Musikken i åpningen er spunnet rundt et motiv som kretser rundt et sprang på en liten ters. Dette spranget gjentas og gjentas og skaper et repetitivt mønster som sammen med en basslinje som er løsrevet fra en tradisjonell harmonisk progresjon skaper en usikkerhet om hvor "haren kommer til å lande" – hva som er musikkens tonika eller hvilepunkt. Dette kan enkelt sees på som en allegori over filmens tilsvarende usikkerhet om hva som er sant og hva som er løgn.

Etter tekstplakatene stopper musikken brått, mens bildet går i svart. Vi blir så servert nattlige bilder av Dallas' skyskrapere og bygninger. Bildene viser kun bygningene mot nattehimmelen og kan godt kalles upersonlige. Sammen med musikken oppstår en fremmedgjøringseffekt som både fungerer som en beskrivelse av filmens prosjekt og Randall Adams møte med byen og dens justisvesen. Musikken spinner på nytt rundt den lille tersen, men denne gangen blir dette motivet tilført en fallende melodilinj på toppen og et langtrukket orgelpunkt i bassen. Mens musikken stadig likker godt hørbart i bakgrunnen får vi først høre Adams stemme, før han også viser seg i bildet, sittende i noe som tydelig er en intervjusituasjon. Så får vi et nærbilde av et roterende rødt lys av typen som sitter på amerikanske politibiler, før filmens andre hovedkarakter, David Harris kommer til syne i en tilsvarende intervjusituasjon. Videre i det som må kunne kalles filmens eksposisjon, klippes det mellom disse to intervjuene og bilder fra Dallas og et oversiktskart. Til slutt får vi den første av en serie rekonstruksjoner av drapet som ligger til grunn for denne historien. Denne første rekonstruksjonen viser kun det som må anses som udiskutable fakta. Verdt å merke seg er også at vi ikke ser politimannen bli truffet av skuddene. Isteden klippes det mellom hvert skudd til tegningene som tilsynelatende fulgte obduksjonsrapporten. Dette, sammen

med diverse avisklipp og bilder av den avdøde politimannen, er med på å knytte det hele nærmere til virkeligheten og minske inntrykket av at dette er en spillefilm som rekonstruksjonen kan etterlate seg. Etter rekonstruksjonen toner musikken ut og vi har på en rask og effektiv måte blitt presentert for filmens bakgrunn, problem og hovedkarakterene.

Så får vi noen sekunder med stillhet mens et avisklipp fra Adams' arrestasjon vises. Deretter er vi tilbake i Adams' celle og med på intervjuet av han der han forteller om hva som skjedde under og etter arrestasjonen. Intervjuet suppleres med en rekonstruksjon av avhøret og et nytt musikkstykke tones inn som underlag. Denne musikken er ikke like insisterende som de to foregående, men bidrar til det mørke uttrykket denne delen av filmen. Musikken blir borte når det klippes til intervjuer med to av politibetjentene som foretok avhørene. Dette med hvem som får sitt vitnemål understreket med musikk eller andre virkemidler, og hvem som ikke blir dette til del, skal vi se nærmere på senere.

Filmen fortsetter med ulike intervjuer av forskjellige politibetjenter og statsadvokater som fra ulike synspunkt forteller om avhørene og selve drapet. Intervjuene klippes mot hverandre og brytes opp med ulike rekonstruksjoner. Hver nye rekonstruksjon er farget av den som forteller historien. Det vil si at det som vises på ingen måte er en objektiv sannhet eller noe som Errol Morris måtte mene er i nærheten av sannheten, men en persons mening om hva som skjedde. Rekonstruksjonene benytter seg av en rekke filmatiske virkemidler som lyssetting, musikk, sakte film osv. Rekonstruksjonene blir flere ganger underbygget med tegninger og lignende fra etterforskningen. En interessant sekvens her, sett ut fra hensikten med denne oppgaven, er når det blir redegjort for at den avdøde politimannens partner blir hypnotisert for å få henne til å huske mer. Mens denne fortellingen blir fortalt av en av etterforskerne blir det spilt en drømmeaktig musikk med et forholdsvis høyt tempo. Samtidig blir det klippet inn bilder av et lommeur som pendler fram og tilbake. Musikken i denne sekvensen er tydelig forskjellig fra den som er i resten av filmen. Den er likevel interessant fordi elementer fra den, bla. et rytmisk motiv, kommer tilbake noe senere i filmen som bakgrunn for Harris sin fortelling om hva som skjedde rundt drapet.

Ved to anledninger bruker Morris klipp fra gamle detektiv- og gangsterfilmer. I spesielt det ene tilfellet er det vanskelig å unngå å tolke dette som en kommentar angående intervjuobjektets troverdighet. En relativt, i hvert fall sett med moderne øyne, komisk scene fra en film om Boston Blackie fra 1940-tallet blir klippet sammen med et intervju med det som ble et nøkkelvitne for statsadvokaten i saken mot Adams. Boston Blackie var en tidligere kriminell som ble detektiv. I den aktuelle scenen får han hjelp av en kvinnelig

medhjelper samtidig med at intervjuobjektet forteller at dette var hennes barndoms drøm. Filmen kommer ikke med noen direkte vurdering av om hun lyver eller ikke, men Boston Blackie-klippet fungerer som en komisk kommentar som på ingen måte bygger opp om hennes troverdighet. Musikken er med på å understreke dette komiske aspektet med en slags elektronisk parodi på musikk som er typisk for denne genren filmer. Den andre anledningen hvor Morris benytter seg av dette grepet er under intervjuet med dommeren fra den første rettsaken. Denne gangen er det et klipp fra en gangsterfilm omhandlende drapet på Dillinger. Dommeren forteller om denne aktuelle hendelsen som faren hans var med på som FBI-mann. Dette har ingenting med saken som *The thin blue line* tar for seg, men forteller noe om den aktuelle dommerens holdninger. Dermed blir det også interessant hvorfor Morris i det hele tatt har valgt å ta med denne delen av intervjuet i den ferdige filmen, og kanskje enda mer interessant er hvorfor han så illustrerer anekdoten på denne måten. Også denne gangen har musikken et parodisk snitt over seg.

Filmen fortsetter over den samme lesten med intervjuer som den drivende kraften, men blir brutt opp av rekonstruksjoner og bilder fra dokumenter, avisklipp, fotografier og illustrerende bilder som klippes inn under og mellom intervjuene. Kronologien følger stort sett sakens egen; vi starter med hvordan de to hovedpersonene kommer til Dallas og møtes, fortsetter med drapet og går så videre til hvordan etterforskningen skrider frem før vi til slutt følger hvordan forsvarere, statsadvokaten og dommerne arbeider og tenker under og etter rettssakene. Helt til slutt blir vi presentert for noe som skal være det siste intervjuet David Harris ga før han ble henrettet (for et annet drap). Intervjuet spilles av mens bildet viser et nærbilde av en diktafon. Vi får med andre ord ikke se bilder av Harris mens han snakker denne gangen. Og gjennom dette intervjuet holder Morris sitt løfte og ”løser en drapssak”:

Errol Morris: "Was he innocent?"

David Harris: "Did you ask him?"

EM: "Well, he's always said he's innocent."

DH: "There you go. Didn't believe him, huh? Criminals always lie."

EM: "Well, what do you think...about whether or not he's innocent?"

DH: "I'm sure he is"

EM: "How can you be sure?"

DH: "'Cause I'm the one that knows."

(Morris 1987)

Disse ordene minner unektelig om en tilståelse fra David Harris, og dermed en renvasking av Randall Adams. Imidlertid ligger det som Bill Nichols påpeker i *Representing Reality* (1991:s.100) implisitt i utsagnet et paradoks. Hvis Harris er en kriminell, og dermed en løgner, vil jo også dette utsagnet være en løgn. Filmen synes å ha bevist nettopp dette, og undergraver dermed sin egen løsning. Dypest sett står vi da igjen på nøyaktig samme sted som vi startet; med ord mot ord og versjon mot versjon. Når vi likevel fester lit til denne tilståelsen, skyldes det ifølge Nichols plasseringen den har fått helt til slutt i filmen. Jeg vil likevel hevde at Morris gjennom filmatiske virkemidler, og der spesielt musikkbruken, har bygget opp under denne tilståelsen gjennom store deler av filmen. Kan hende er ikke Errol Morris' framstilling av saken fullt så nøytral som mange av lærebokforfatterne vil ha det til.

HVA MENER ERROL MORRIS?

The thin blue line blir ofte trukket fram som et eksempel på en film som overlater til tilskueren å konkludere om hva som er sant og om hvordan ting virkelig henger sammen. Riktignok gir Morris bevisst avkall på muligheten til å fremstå som den allvitende fortelleren man er vant til fra den ekspositoriske filmen, og det er heller ingen klar argumentasjonsrekke som ligger i filmens oppbygning. Likevel vil jeg hevde at Morris' syn på hendelsene, hvem som lyver, hvem som har en egen agenda i saken og hvem som er skyldig, klart kommer klart frem i filmens diskurs. Måten filmen blir fortalt på gjør det mulig å spore en retorisk oppbygning mot en konklusjon til tross for at han legger vekt på å la alle sider av saken bli belyst på en noenlunde likeverdig måte.

Det skal likevel understrekes at det nok var ønsket om å lage en god film som var det førende for Errol Morris i arbeidet med filmen. Gjennom sine grep blir vi stadig minnet på at dette først og fremst jo er en film. Dette gjøres gjennom tydelige stiliserte virkemidler som sakte film, vinkling, musikk og stiliserte tegninger og fotografier. De ulike rekonstruksjonene av drapet er i seg selv gjort på en så stilisert måte at de i høyeste grad er med på å understreke at dette er en filmatisk framstilling av virkelige hendelser, og ikke et forsøk på å vise fram en "sann virkelighet". Snarere synes det å være viktig for filmen å

problematisere hva som er "sant" og hva som ikke er det. Dette gir det et signal om allerede idet filmens tittel kommer til syne ved at ordet "blue" skrives med rød skrift.

Allerede i filmens innledning, eller eksposisjon, kan man finne tegn til hvem vi blir invitert til å "holde med". Den første vi møter er Adams som forteller om at han fikk en jobb i løpet av den første formiddagen han tilbrakte i Dallas. Intervjuet blir så avbrutt med et nærbilde av en roterende rød politilykt før, vi møter Harris som forteller at det hele begynte med at han rømte hjemmefra, stjal en revolver fra faren, og en bil og en hagle fra en nabo. Adams er intervjuet iført en ren hvit skjorte foran en visuelt sett rolig, mørk bakgrunn. Harris derimot er iført en oransje fangedrakt mot en bakgrunn som visuelt setter mer urolig. Bak han er det en flislagt vegg som skaper et klart rutemønster som er lyssatt med et rødt lys på hans høyre side og et blått lys på den andre siden. Selv om Morris velger å vente helt til de siste sekundene av filmen med å presentere sitt bevis for at feil mann er dømt i denne saken, gir han likevel et signal om hvordan det henger sammen helt fra begynnelsen av. Det blir riktignok ikke sagt i klartekst, men tegnene er likevel så tydelige at de helt klart er med på å styre hvor vi plasserer vår sympati og hvem som blir tillagt størst troverdighet.

For å hjelpe oss med å se hvordan disse grepene virker kan det være nyttig å ta en titt på Murray Smiths teori om karakterer slik den beskrives i hans bok *Engaging Characters* fra 1995. Denne teorien handler først og fremst om fiksjonsfilm, men jeg mener den kan ha nytte også i denne sammenhengen. Dette fordi denne dokumentaren i likhet med det store flertallet av fiksjonsfilm jo først og fremst er ute etter å fortelle en historie. *The thin blue line* gjør dette gjennom en blanding av virkemidler som både er hentet fra dokumentarfilmen (intervjuer, bilder av dokumenter, rettstegninger etc.) og fiksjonsfilmen (rekonstruksjonene, musikk, lyssetting etc.). Jeg vil si at filmens narrative system virker på samme måte som i en fiksjonsfilm. Smith setter i sitt forsøk på å forstå hvordan karakterene virker innenfor en fortelling opp et skjema som skal vise hvordan vi som tilskuere til en film involverer oss i karakterene. Den ene siden av dette skjemaet tar opp i seg hvordan vi følelsesmessig tar opp i oss hva karakterene gjennomgår. Denne siden, som han kaller empathy, beskriver hvordan vi simulerer hvilke følelser karakterene i en historie gjennomgår for å kunne forstå dem bedre. Han skiller her mellom *simulation*, som er en frivillig reaksjon hvor vi mer eller mindre bevisst "prøver" i vårt indre karakterens følelse, og *mimicry*, som beskriver en ufrivillig og ubevisst reaksjon på det vi ser. Mimicry skjer når vi fordi vi ser noen gråte også selv føler en klump i halsen selv om denne personen er fullstendig ukjent for oss. Simulation foregår på et mer bevisst nivå når vi forsøker å forstå noen bedre.

Den andre siden av Smiths skjema tar for seg det han kaller Structure of sympathy. Her er det to nivåer hvor recognition er det første. Dette nivået beskriver hvordan tilskueren konstruerer karakterene. I film dreier dette seg om at det er mennesker eller dyr som er gjenkjennelige fra scene til scene. Når dette er gjort, går han videre til alignment og allegience. Alignment beskriver hvordan filmen gir tilskuerne adgang til karakterenes handlinger, tanker og følelser. Allegience beskriver en moralsk vurdering av karakterene og hvordan filmen inviterer oss til å identifisere oss med noen framfor andre. Dette forutsetter at vi som tilskuere har en troverdig tilgang til karakterenes handlinger og omstendighetene rundt disse.

On the basis of such evaluations, spectators construct moral structures, in which characters are organized and ranked in a system of preference. Many factors contribute to the process of moral orientation (...),and hence to allegience: character action, iconography, and music are particularly salient. (Smith:84)

I denne sammenhengen er det mest interessant at filmen allerede i innledningen gir oss informasjon som klart plasserer de to hovedpersonene i det moralske landskapet. Innledningen i en film er spesielt styrende for hvordan vi ser den. Den informasjonen vi får der legger grunnlaget for hvordan våre forventninger til fortsettelsen blir, og også for hvordan vi velger å se filmen. Bordwell kaller dette for "the primacy effect". Den rangeringen vi blir invitert til å foreta i begynnelsen av denne filmen, styrkes senere gjennom at det er Adams sin historie vi følger tettest. Et av de viktigste momentene i så henseende er at vi følger hans "lidelseshistorie" gjennom rekonstruksjoner av avhørene han måtte igjennom. Vi får se at han får en relativt brutal behandling av mennesker som er mer opptatt av å få han til å innrømme deres versjon av hva som skjedde, enn å faktisk lytte til hva han har å fortelle. Som tilskuer vil man naturlig få sympati med Adams som tilsynelatende uforskyldt har havnet i en vanskelig situasjon, og i tillegg ikke blir behandlet særlig bra. Når vi så noe senere i filmen gjennom intervjuer med to av etterforskerne som foretok avhørene av Adams får tegnet et bilde av ham som et kaldt, samvittighetsløst og følelsesmessig avstumpet individ, får disse vitnemålene ikke den samme troverdigheten. Dette skyldes i stor grad at Morris alt har lagt til rette for at vi skal skape en allianse og samhörighet (allegience) med Adams – vi har allerede foretatt en vurdering av Adams som moralsk "god". Blant annet har filmen skapt en alignment mellom Adams og publikum ved å gjøre rekonstruksjonene av avhørene han var igjennom til en integrert del av intervjuene av han. Rekonstruksjonene er laget fra hans synspunkt. Vi får ta del i all den informasjonen

Adams besitter under rekonstruksjonen, men blir avskåret fra å se det fra politimennenes synsvinkel. Deres versjon kommer først senere og blir ikke støttet opp av verken rekonstruksjoner, musikk eller andre virkemidler. De grepene Errol Morris gjør på begynnelsen av filmen blir på mange måter styrende for hvordan vi oppfatter det som følger senere. Morris trenger derfor ikke å bruke kraftige virkemidler for å få fram sitt syn på den aktuelle saken. Ved å sørge for at publikum helt fra begynnelsen av filmen blir utstyrt med et rammeverk å putte sin tolkning inn i, kan han være rimelig trygg på at budskapet når frem uten at han trenger å bruke de helt store bokstavene.

Musikken er i innledningen i høyeste grad med på å sette stemningen for filmen. Phillip Glass' musikk har i begynnelsen av filmen en klar fremmedgjørende effekt i samspill med bilder av bygninger og detaljer fra Dallas. Før vi for første gang treffer Randall Adams, er det ikke et eneste menneske å se i bildene – bare store kontor- og forretningsbygg i mørket.

The shot compositions suggest less the urban skyline than the gothic horror of hulking forms and the rhythmic blinking of their night lights. Dallas becomes an alien environment, and the buildings representations of monolithic institutions that might kill an innocent man. This corresponds with yhe eerie Glass music, (...) (Plantinga: 71)

Musikken har et repetitivt tersmotiv som stadig går, og en fallende melodilinje som etter en stund gjør seg gjeldene i lydbildet. Det er enkelt å tenke seg at de store, mørke bygningene står som symboler på det som for Adams føles som det mørke helvete av Texas' strafferettslige system. Glass' musikk har et uttrykk som også kan virke upersonlig. Lydbildet er elektronisk uten innslag av "virkelige" eller akustiske instrumenter. Resultatet av dette grepet blir et kaldere lydbilde som i liten grad vekker positive følelser hos lytteren. Noe lignende finner vi i *A Clockwork Orange* av Stanley Kubrick hvor en elektronisk versjon av barokkmusikk er med på å skape den uhyggestemningen som allerede i åpningen etableres. I *The thin blue line* virker dette uttrykket sammen med en fallende melodilinje. Melodilinja symboliserer som jeg tidligere har forklart, en bevegelse mot død og mørke, og sammen med bildene skapes det en urolig uhyggestemning som korresponderer like godt med filmens tema som Adams sin situasjon.

Musikken hjelper oss å forstå hvordan Adams har følt den situasjonen han har kommet opp i. Selv om musikken blir liggende under hele innledningen på filmen hvor Harris og Adams vekselvis forteller om hendelsen som ligger til grunn for filmen, er det

likevel Adams som får størst tilhørighet til dette temaet. Han får på et vis en slags eksklusivitet på denne musikken. Morris skaper denne tilknytningen først og fremst ved å bruke dette temaet konsekvent rundt Adams sine forklaringer. Ingen andre får sin historie støttet av dette temaet, selv om motivet med den lille tersen stadig kommer igjen i ulike utgaver. Gjenbruken av dette motivet er med på å skape kontinuitet i filmen. Det vil være å trekke det noe langt å kalle det Adams sitt ledemotiv, men denne musikken er med på å holde fokuset på hans skjebne. Når musikk dukker opp i forbindelse med enkelte av de andre intervjuene, får den som jeg vil vise en helt annen funksjon.

Randall Adams har også et annet musikktema som eksklusivt er knyttet til han. Dette temaet ligger som støtte til rekonstruksjonene av avhørene han ble utsatt for etter at han ble arrestert. Denne musikken blir ikke brukt noe annet sted i filmen i denne formen. En variant kan så vidt høres litt senere når vi får høre om arrestasjonen av David Harris, og antyder med det et skjebnefelleskap mellom de to mennene. Musikken har en mer utadvendt karakter med noen elementer som er svært tydelige og styrende for uttrykket. Det mest iørefallende er en langsom flerstemt tremolo i med strykerklang. Denne ”skjelvende” klangen gir det hele et nervøst uttrykk som er lett å overføre til hva som må ha vært Adams sin sinnstilstand under avhørene. Dette er kombinert med et rytmisk motiv i bassen; en åttendedel etterfulgt av en punktert fjerdedel. Rytmen kan minne om hjerteslag, og er med på å øke dramatikken i disse sekvensene. Interessant å merke seg er at den mest dramatiske delen av det første avhøret ikke er rekonstruert. Denne delen blir vi fortalt av Adams, bare med musikken liggende under. Angående rekonstruksjonene har Morris selv uttalt:

(They were) intended to be ironic...illustrations of untruth, of confusions, deceptions, error. They were part of an extended essay on the theme of how believing often can be seeing and not the other way around – illustrations, not of reality, but of phantasmagoria. (McEnteer: 108)

Sett på bakgrunn av denne uttalelsen må Adams’ fortelling betraktes som ”sannere” enn rekonstruksjonene. Vi kan derfor gå ut fra at musikken i denne sekvensen ikke er helt tilfeldig. Dramatikken og nervøsiteten som ligger i musikken skaper en opplevelsiskonvolutt som er med på å gjøre oss mer mottagelig for Adams sin opplevelse av situasjonen, og dermed også mer sympatisk innstilt til han. Morris har allerede i filmens eksposisjon gjort det han kan for å tegne opp et landskap hvor vi som tilskuere relativt enkelt finner ut hvem som ifølge han moralsk sett befinner seg på et høyere sted enn de andre.

Et fjerde musikktema introduseres mens en av etterforskerne går igjennom drapet ut fra de fakta politiet hadde å jobbe med. Etterforskerens fortelling suppleres med en ny rekonstruksjon av hendelsen. Musikken introduseres med rekonstruksjonen og blir liggende gjennom hele etterforskerens redegjørelse. Tempoet i musikken er høyere enn det som var tilfelle i de to foregående temaene. Dette styrker følelsen av handling, og gir en fornemmelse av hvor fort det hele gikk. Det samme grepet er vanlig i blant annet action-sekvenser og biljakter i fiksjonsfilmen. Musikkens tempo er med på å drive opp filmens rytme. Det relativt hurtige tempoet høres først og fremst i et rytmisk meget klart akkompagnement hos strykerne. Dette er kombinert med en langsommere melodi i bassen. Melodien har en tydelig nedadgående linje og er mer melodiøs enn filmens foregående musikk. Kombinasjonen av det raske, rytmiske akkompagnementet og den rolige, mørke og nedadgående melodien gir scenen et litt tvetydig uttrykk. Mens det raske akkompagnementet leder deg stadig videre, og liksom vil øke tempoet, har den rolige synkende melodien et mer definitivt og avsluttende preg. Her kommer en av musikkens styrker til sin rett; evnen til å kommunisere på flere plan samtidig. Mens den hurtige rytmikken er med på å dra deg inn i handlingen i denne aktuelle scenen og øker spenningen i den, minner basstemaet deg på at dette ikke er fiksjon og at det du ser faktisk får et tragisk utfall. Denne måten å utforme musikken på, bidrar til at man som tilskuer får litt motstand i opplevelsen av filmen. Alt går ikke på skinner slik man er vant til fra Hollywood-filmen, og man tvinges dermed til å koble til bevisstheten og reflektere over hva man faktisk opplever.

Den neste passasjen med musikk er mens vi blir fortalt at den drepte politimannens partner ble underlagt hypnose under etterforskningen. For første gang i filmen blir vi servert musikk som er lysere i uttrykket og som sammen med bildene nesten får et humoristisk preg. Musikken er igjen bygget opp rundt den gjentakende lille tersen, men denne gangen raskere og høyere oppe i registeret. Sekvensen begynner med et nærbilde av et lomueur som pendler fram og tilbake mens denne høyst repetitive og lyse musikken ligger langt framme i lydbildet. Det virker som om Morris med et aldri så lite glimt i øyet vil hypnotisere oss som ser på også. Alle klisjeene i boka blir tatt i bruk for å fortelle oss om hypnotiseringen av politikvinnen. Det hele blir litt "over the top", og følelsen du sitter igjen med er at det blir vanskelig å ta det alvorlig. Måten Errol Morris presenterer denne delen av fortellingen er med på å undergrave etterforskernes troverdighet. Som vi skal se litt senere, er dette et grep han benytter ved flere anledninger i filmen.

Noen få minutter etter "hypnosedelen" forteller Harris sin versjon om omstendighetene rundt drapet og hvordan det hele foregikk. Også han får musikk som følge

til sin historie. Det som er interessant å merke seg i den forbindelse er at denne musikken har klare likhetstrekk med ”hypnosemusikken”; den er i samme tempo, har et repetitivt sprang over en liten ters og er også lysere i uttrykket fordi den er høyere oppe i registeret enn musikken i starten av filmen. Musikken mer enn antyder at det kan være noe drømmeaktig over Harris sin forklaring. Uten at det blir uttrykt klart gjennom noe av det som blir sagt i filmen, blir vi ledet til å mistro det vi blir fortalt av Harris. For at det ikke skal være noe tvil får vi igjen nærbildet av det roterende røde politilyset til slutt.

Mannen som har gitt filmen dens tittel er dommeren i saken mot Randall Adams, Don Metcalf. Han blir intervjuet i filmen, men sier ikke spesielt mye om saken filmen omhandler. Isteden brukes tiden på mer trivielle historier om blant annet drapet på en kjent gangster, Dillinger. Historien blir fortalt av dommeren, men supplert med bilder fra en gammel gangsterfilm. Musikken som blir benyttet har et slags swingtema som gir klare assosiasjoner til detektivserier fra 60- og 70-tallet. En lignende bruk av film og musikk brukes noe senere i filmen hvor et av vitnene som var med på å felle Adams i retten forteller om sin drøm om å være en privatdetektiv eller dennes assistent. Som illustrasjon bruker Morris et klipp fra en relativt lettbenet detektivserie fra 50-tallet hvor en kvinnelig assistent hjelper detektivhelten å overmannen en skurk. Musikken som er lagt på er minst like lettbenet, og minner mest av alt om musikken fra tidlige dataspill. Det er et raskt ”ompa-komp” spilt på en form for synthesizer som dominerer lydbildet med et ”detektivlignende” tema bestående av synkoperte blåsere lett hørbart i bakgrunnen. Både valget av bildene fra detektivserien og ikke minst musikken er med på å ødelegge vitnets troverdighet i tilskuernes øyne. Det bringer fokuset bort fra det hun faktisk hevder hun så mot det faktum at for henne var dette nærmest som et spill eller en lek. Vitnet får senere sin troverdighet ytterligere svekket gjennom andre vitneutsagn.

I den neste sekvensen får dette vitnet og hennes mann komme med sitt vitneprov. Deres historie blir fortalt gjennom separate intervjuer som er klippet sammen med en rekonstruksjon av drapet sett fra deres synsvinkel. Musikken som er lagt over denne delen bygger på motivet med den lille tersen, men skiller seg fra musikken i resten av filmen i både melodi og uttrykk. Her har vi en klar molltonalitet med to kontrapunktiske melodier spilt i cello og treblås. Det hele fremstår som forholdsvis vemodig og vakkert. Spørsmålet blir da hva Morris og Glass vil med å legge slik musikk til vitnemålet til personer som allerede er diskreditert i filmen. Det eneste svaret jeg kan finne som er konsistent med musikkbruken i resten av filmen er at musikken er ment som en kommentar til det som i filmen blir fremstilt som ren løgn, og de dramatiske konsekvensene de fikk. Ved et par

anledninger forteller de begge at forskjellige omstendigheter og tilfeldigheter gjorde at de tydelig kunne se det de hevder de gjorde. Disse utsagnene blir kryssklippet med scener fra rekonstruksjonen som klart viser at det vanskelig kan stemme. Vitnenes troverdighet blir med det ytterligere undergravd. Musikken skaper et følelsesmessig rom som tar fokuset vekk fra dramatikken i selve hendelsen og mot konsekvensen disse falske vitnemålene fikk.

Mot slutten av filmen blir vi nærmere kjent med det temaet som var bakgrunnen for at *The thin blue line* i det hele tatt så dagens lys; de statlig oppnevnte psykiaterne som stadig vitnet om at tiltalte var en uhelbredelig fare for samfunnet. Hele denne delen av filmen fortelles uten bruk av musikk. Faktisk er det denne delen som er tonet mest ned med tanke på bruk av filmatiske virkemidler. Fortellingen om den psykiatriske vurderingen blir fortalt nesten utelukkende gjennom intervjuer av de involverte parter utenom den omtalte psykiateren. De eneste illustrasjonene som benyttes er bilder av noen elementer fra den psykologiske testen som ble benyttet. Vi blir ikke fortalt hvorfor psykiateren ikke selv kommer til ordet, og kan bare spekulere i grunnen. Det kan være at han ikke ville stille opp for denne filmen. Sikkert er det likevel at filmen ikke setter særlig pris på hans arbeid. Psykiateren blir fremstilt som en person som helt og fullt er i lomma på påtalemakten og blottet for enhver yrkesetikk.

Jeg vil si at Morris lykkes godt med å tone ned bruken av virkemidler i denne delen av filmen. Denne delen får et litt annet uttrykk enn resten av filmen hvor han ikke akkurat holder tilbake på bruk av musikk, lyssetting, rekonstruksjoner og kryssklipping. Det gjør at den skiller seg ut fra resten av filmen og at man kanskje konsentrerer seg litt mer om hva som blir sagt og historien som formidles, og den er skremmende nok i seg selv.

Temaet fra åpningen, som allerede da ble nært knyttet opp mot Randall Adams, kommer tilbake i nøyaktig samme versjon etter at det blir klart at han blir dømt til døden. Adams forteller om hvordan han følte det, og hvordan folk rundt ham oppførte seg. Filmene panorerer over et svart/hvitt-fotografi av en elektrisk stol, mens Adams blant annet forteller om folk som bare må la han få vite at øyeeplene popper ut av skallen på deg når du blir plassert i denne for å henrettes. Under resten av denne delen av Adams sin beretning klippes det inn nærbilder av detaljer fra den elektriske stolen, som for at vi ikke skal glemme alvoret i situasjonen og det groteske i avrettelsesmetoden.

Mot slutten av filmen er det tid for å knytte alle løse tråder. Filmene går nærmere inn på Harris' kriminelle løpebane som på alle måter er skremmende med blant annet væpnede ran, vold, voldtektsforsøk og drap. Harris forteller også at hans forklaring i stor grad er styrt av informasjon han fikk fra politiet. Også de andre vitnene som påtalemakten måtte stole på

kommer til ordet en gang til. En etter en innrømmer de å ha holdt opplysninger tilbake, eller at de har sterke motiv for å fortelle politiet det de ville høre. Det kommer også fram at to av dem ikke klarte å identifisere Adams i en vitnekonfrontasjon. Den eneste som klarte det var Harris. Hele denne delen er med et par unntak teppelagt med musikk. Først stopper musikken når han forteller om hvor inngående han ble trenet av statsadvokaten før han vitnet i retten. Etter dette går vi videre til et av de andre vitnene som innrømmer å ha holdt informasjon tilbake. Han blir ledsaget av et energisk tema fremført av strykere med en cello som solist. Temaet er dissonant i uttrykket og med en sekundveksling som et sentralt motiv. Musikken gir inntrykk av å ikke vite nøyaktig hvor den skal, og at den kan lande på begge sider av sekundvekslingen. I dette tilfellet kan det synes som om herrene Glass og Morris har forsøkt å beskrive intervjuobjektet ganske direkte ved hjelp av musikken.

Som en siste sekvens før det som blir presentert som noe av en sensasjonell avslutning, får vi et innblikk i noen episoder fra David Harris' oppvekst. Historien har et musikalsk følge som har et ganske interessant forløp. Musikken starter med en repetitiv veksling rundt en liten ters. Denne ligger der gjennom hele sekvensen. Sammen med dette kommer et harmonisk, flerstemt tema. Fortellingen går også på en relativt harmonisk og lykkelig barndom de første årene. Imidlertid kommer det hver tredje takt en enslig sterk tone høyt oppe i registeret som for å varsle at dette ikke kommer til å vare. Når han kommer til en episode hvor hans bror drukner i naboens svømmebasseng, introduseres også et tema i bassen. Dette temaet går to oktaver nedover, og alle toneskiftene går til en dypere tone – det er ikke tvil hvilken vei det går. Symbolikken ligger ganske oppe i dagen. Brorens død var begynnelsen på den David Harris vi har blitt kjent med gjennom filmen. Det sies aldri, men musikkbruken etterlater seg lite tvil.

Helt til slutt blir vi presentert for det som skal være det siste intervjuet med David Harris. Her går han langt i å innrømme at det var han og ikke Randall Adams som tok livet av politimannen. Dette intervjuet blir presentert for oss utelukkende i form av lyd, tilsynelatende spilt av på en diktafon. Hele bildet fylles i hvert fall av et slikt apparat.

OPPSUMMERING

Noe av det som er mest iøynefallende etter denne gjennomgangen av *The thin blue line*, er at de partiene som virker som nøkkeløyeblikk er de som får mest nennsom behandling i henhold til bruk av filmatiske virkemidler. Når Errol Morris virkelig vil ha noe poengtert, lar han intervjuobjektet få fortelle dette ”uforstyrret”. I avslutningen av filmen drar han dette til ytterpunktet da filmens viktigste øyeblikk blir formidlet gjennom en tilsynelatende uredigert samtale avspilt på en diktafon. Det er ingen lyssetting, vinkling, musikk eller andre virkemidler som på noen måte er med på å påvirke hvordan dette oppfattes. Dette må sies å være en følge av den refleksive dokumentarens refleksjon over sitt eget medium og de former det kan ta. Ved å ha viten om at man gjennom bruk av filmatiske virkemidler kan farge virkeligheten slik at den oppfattes i tråd med filmskaperens ønsker, og å dele den kunnskapen med sitt publikum, oppnår man en refleksjon over hva som er sannheten, og hvordan vi kan vite hva som er det. De stadig tilbakevendende og ulike rekonstruksjonene er det fremste bidraget til denne erkjennelsen.

Filmen er likevel strukturert slik at Morris sitt syn kommer klart fram. Ett av virkemidlene han benytter for å fram dette er som vi har sett musikken. Musikkens hovedfunksjon i så måte er å skape det Plantinga kaller en opplevelseskonvolutt.

The "experiential envelope" consists in part of created moods. A well-designed musical score contributes a great deal to the mood of the spectator, and to the mental frame she uses to interpret the events of the film. (Plantinga: 166)

Ved hjelp av relativt enkel musikalsk retorikk, får de oss inn i et følelsesregister som passer med det de ønsker å fortelle. Noen får sin troverdighet undergravet ved at de får sitt vitnemål akkompagnert av noe i nærheten av parodisk musikk, mens andre blir beskrevet som en upålitelig vinglepetter ved hjelp av musikken. Andre igjen, i *The thin blue line* gjelder det særlig Randall Adams, får sin historie forsterket gjennom musikken. Musikken gir fortellingen følelsesmessig dybde og inviterer tilskueren inn i det følelsesmessige landskapet vi må anta at Adams befant seg i. Etter å ha ”lånt” hans følelser og fått en smak av dem gjennom musikken, er vi mer tilbøyelig til å føle sympati med han.

Det er viktig å merke seg at en stor del av den kommunikasjonen som foregår ved hjelp av musikk, skjer på et subliminalt nivå. Dvs. at tilskueren ikke selv er bevisst på hvilke mekanismer som virker inn. Ofte legger en ikke merke til at det er musikk tilstede i det hele tatt fordi man fokuserer på bildene. Likevel er musikken en viktig bidragsyter til

den totale opplevelsen og hvordan man tolker bildene. Det er dermed ikke sikkert at man er bevisst de musikalske strategiene jeg har beskrevet overfor, men de er der like fullt og har sin virkning. Selv om man ikke legger merke til nøyaktig hva som skjer, merker man for eksempel at musikken ikke kommuniserer det samme som bildene, og får dermed en følelse at det er noe som ikke stemmer. Det motsatte skjer når det er sammenheng mellom lagene av kommunikasjon. Da hjelper musikken til å sedimentere den tolkningen bildene inviterer til, og gjør oss sikrere i vår sak.

Måten Errol Morris har strukturert materialet på, leder oss opp til den siste avsløringen hvor han holder sitt løfte og oppklarer et drap. Hele filmen leder opp til dette punktet. Når avsløringen på ingen måte kan sies å komme overraskende på oss, sett bort fra at Morris faktisk fikk Harris til å si det han sier, skyldes det at vi gjennom hele filmen blir foret med små drypp og hint om hvordan det hele henger sammen. Allerede i starten av filmen inviteres vi til å føle sympati med Randall Adams, mens David Harris fremstilles på en mer tvilsom måte. Åpningen med bilder av et avfolket, mørkt og nesten truende Dallas, blir akkompagnert av en mollstemt musikk med en "uvirkelig" elektronisk klang og så satt opp mot Adams iført en uskyldhvit skjorte som forteller om hvor heldig han var som så raskt fikk seg en jobb. Senere introduseres vi for Harris av et roterende rødt politilys. Harris er iført en knall oransje fangedrakt, og rommet er lyssatt i et rødt og hvitt lys. Det første han forteller oss er hvordan han stjal våpen og en bil for å rømme hjemmefra. I løpet av filmens forløp er det svært få opplysninger som noen gang får oss til å revurdere det inntrykket filmen skaper i løpet av de første få minuttene.

Musikken er i høyeste grad også med på å skape kontinuitet i filmen, og å binde de ulike delene sammen. Filmens struktur kan virke noe fragmentert med hopp fra intervjuobjekt til intervjuobjekt, og tilbake igjen. Musikken er bygget opp rundt forholdsvis få motiver, med den lille tersen som den mest fremtredende. De forskjellige temaene kan ha vidt forskjellige uttrykk, men hele tiden tar Glass med seg elementer fra musikken som har vært tidligere i filmen og skaper med det en estetisk helhet. De stadig tilbakevendende rekonstruksjonene er også en sterk bidragsyter til at filmen får et enhetlig estetisk uttrykk. I tillegg er musikken med på å gi filmen rytme og framdrift. Ikke minst gjelder dette de omtalte rekonstruksjonene som i sin stiliserte film noir-stil kan oppfattes som stillestående uten musikken som følge.

I arsenalet av filmatiske virkemidler er musikken en fremtredende representant. I *The thin blue line* har vi sett den brukt retorisk, som et strukturerende element og som et bidrag til å bedre rytmen og kontinuiteten i filmen. Musikkens mange bruksområder og den

styrken den har med å kunne kommunisere på flere nivåer samtidig gjør at også dokumentarfilmskapere tildels benytter mye musikk i sine filmer. Tanken om at dokumentarfilmen er ”renere” i henhold til bruk av filmatiske virkemidler, og musikk i særdeleshet, er muligens ikke helt i tråd med virkeligheten.

KONKLUSJON

Vi har sett at musikk helt fra antikkens dager har blitt betraktet som et kraftig retorisk virkemiddel. Like lenge har man tenkt og forsøkt å finne ut hva det er i musikken som påvirker oss og hvordan den virker. Denne kunnskapen har man tatt med seg og utviklet gjennom historien og benyttet seg av den i ulike sammenhenger. Da filmen gjorde sitt inntog tok det forholdsvis kort tid før musikken ble en selvsagt følgesvenn og århundrers musikalsk kunnskap fikk et nytt medium å boltre seg i. Musikken fant etter hvert sin selvsagte plass i dokumentarfilmens verden. Allerede i dokumentarfilmens klassiske periode på 1930-tallet var man oppmerksomme på musikkens narrative og retoriske potensiale. Dette ga seg blant annet utslag i at kjente og dyktige komponister som Benjamin Britten ble hyret inn for å lage skreddersydd musikk til noen av filmene. Etter hvert som den observerende dokumentaren vant fram utover på 60-tallet blir det nok færre dokumentarfilmoppdrag på komponistene, men musikken forsvinner likevel ikke. Den ekstradiegetiske musikken blir brukt i mindre grad, men musikk som har sin kilde i handlingsrommet ble ansett som greit, og man kan av og til mistenke regissører for å ha en finger med i hvilken plate som snurret på platespilleren i bakgrunnen. Av og til kommenterer musikken handlingen på en såpass direkte måte at det er vanskelig å tro at det bare er tilfeldighetene som har fått råde, uten at jeg tror du vil få noen regissører til å inrømme dette. Det er heller ikke helt uvanlig at også ekstradiegetisk musikk finner sin vei inn i disse filmene. Oftest kanskje bare i åpningen og slutten, men ikke helt sjeldent også inne i selve filmen. Det er likevel i de filmene som har det Plantinga kaller *formal style* vi

finner mest musikk. Det er også disse filmene som i størst grad utnytter musikkens retoriske potensiale.

But formal style forges ahead in its use of music to give a perspective toward and assert propositions about the projected world. For example, it signifies emotion, cueing various aspects of the narrative or interpreting narrative events. (Plantinga: 167)

Plantingas *formal style* omfatter filmer som hører hjemme i Nichols' forklarende og utøvende modi. Sitatet oppsummerer de viktigste funnene i oppgaven på en utmerket måte. Musikken gir dokumentaren en ekstra dimensjon å spille på idet den gir muligheten til å formidle flere lag med informasjon samtidig uten at de tar oppmerksomhet fra hverandre.

Musikk kommuniserer i større grad enn alle andre kunstformer på et subliminalt nivå. Vi har vel alle opplevd at foten tramper takten, eller at fingrene trommer rytmen til musikk vi nesten ikke registrerte at var tilstede. Dette kan være årsaken til at vi ikke finner noen vesentlig forskjeller på hvilke funksjoner musikken fyller i dokumentarfilm i forhold til fiksjonsfilmen. Musikken sørger for rytme og flyt i filmene, angir tid og sted for handlingen og hjelper til med å få fram budskapet filmen bærer. Hvis jeg likevel skal peke på noe, er det at musikkbruken i dokumentarfilm synes å være mer spisset mot den rent retoriske dimensjonen. I fiksjonsfilmen er det vanlig med masse musikk som ikke fyller annen rolle enn å ta bort stillheten og tjene som atmosfære for de ulike scenene. Slik bruk av musikk finner en også i dokumentarfilmens verden, men på langt nær i like stort omfang. Isteden kan det synes som det legges større vekt på at musikken som brukes skal ha noe å si om temaene som tas opp. At bruken av rent atmosfærisk musikk skjæres kraftig ned, er viktig for å få fram den dokumentariske følelsen. Vi liker jo å tenke på dokumentarfilmen som "sannere" og nærmere virkeligheten enn fiksjonsfilmen, og for mye og for tydelig bruk av filmatiske virkemidler kan ødelegge denne illusjonen. Dermed skapes det et inntrykk av avstand til de portretterte hendelsene. Errol Morris' bruk av bla. lyssetting og musikk i *The thin blue line* fungerer jo nettopp som en bidragsyter til å få fram en diskusjon rundt hva som er sant og ikke, og om man kan stole på at det man ser er riktig. Uten denne ekstremt tydelige, og på mange måter "udokumentariske" virkemiddelbruken, ville filmen blitt en film som utelukkende handlet om et justismord, og mistet den tilleggsdimensjonen som filmen har.

Det er ikke merkelig at musikkbruken i dokumentarfilm er mer retorisk rettet enn den vi finner i fiksjonsfilmen. Dokumentaren vil ofte komme med en argumentasjon om

hvordan ting henger sammen og har dermed et utgangspunkt hvor retorikken spiller en sentral rolle. Dokumentaren som genre er mer retorisk rettet, og trenger retoriske virkemidler for å kunne nå sitt mål om å formidle et syn på verden.

I denne oppgaven har vi først og fremst sett på hvordan musikken er med på å formidle det syn på verden som filmskaperne vil ha frem. Det vi har sett er at musikken kan være et kraftig retorisk virkemiddel som mange filmskapere gjerne gjør bruk av. Imidlertid er musikkens retoriske vendinger noenlunde de samme som ble nedtegnet i barokkens figurlære, som igjen låner en hel del fra antikkens tenkning omkring musikkens påvirkningskraft. En del musikalske grep synes altså å treffe oss på en måte som verdens utvikling ikke har klart å forandre. Musikk er derfor på mange måter en måte å kommunisere på som sprenger grensene for genre og ulike medier. Musikalske bevegelser, harmonier, rytmer og melodier som kalles på tårene på 1600-tallet har den samme virkningen nå, hvis de blir brukt på den rette måten i den rette sammenheng. Musikken virker på oss på samme måten uansett om den brukes i en dokumentarfilm eller en spillefilm.

Musikk har et retorisk potensiale i seg selv. Måten musikk blir brukt på i dokumentarfilm er derfor nært knyttet opp mot den strategien og den argumentasjonen som ligger til grunn for filmen. Vi har sett dette i alle de fire filmene som er analysert i oppgaven. Errol Morris' *A thin blue line* tar opp ikke bare historien til en tilsynelatende uskyldig dømt mann, men fokuserer i like stor grad på hvordan dokumentarfilmen som genre fungerer. Den tar opp spørsmål om hva som er sannhet og hva som er løgn, og hvordan man som tilskuer kan vite hva som er hva. Musikken er et sentralt virkemiddel i nettopp denne diskusjonen idet måten musikken blir brukt på er med på å tydeliggjøre den. Samtidig brukes musikken på en konvensjonell måte for å sette oss i den rette stemningen, kamuflere klipp og overganger, gi filmen rytme og framdrift. I tillegg bruker han musikk aktivt for å bygge opp under noen av personenes forklaringer, mens andre får sin troverdighet svekket. I *Promises* er musikken en viktig bidragsyter til å fortelle oss hvor i verden vi befinner oss, men like viktig er måten musikken er med på å fortolke det bildene viser. Musikken problematiserer hvordan grensekontrollene virker på samfunnet, mens bildene i seg selv ikke viser noe urovekkende. Effekten blir at også bildene tolkes annerledes. Hadde de spilt harmonisk, lett og lys musikk ville man kunne trekke en helt annen konklusjon om grensekontrollene på bakgrunn av de nøyaktig samme bildene. Det er musikkbruken som i dette tilfellet gir oss det vi trenger for å tolke scenen riktig inn i filmens fortelling. I *Leve blant løver* brukes ledemotiv for å gjøre det enklere for oss som seere å

orientere oss i historien og i *Et spørsmål om ære* brukes musikken gjennomgående for å styrke dokumentarens argumenter om sammenhengene som førte til Tore Tønnes død.

Filmmusikkens retorikk er først og fremst preget av patos-argumentasjon. Musikkens vesen er å henvende seg til våre følelser. Her ligger også musikkens fremste styrke i møtet med filmen. Musikken er et særdeles effektivt middel for å vekke følelser i oss. Disse følelsene styrer i stor grad hvordan vi tolker resten av informasjonen som filmen formidler. Det finnes imidlertid eksempler på at musikken nærmer seg en argumentasjon som må få betegnelsen logos. Først og fremst gjelder dette musikk som blir brukt på en paradoxal måte, altså musikk som har et motsatt innhold i forhold til bildene. Slik musikkbruk røsker litt tak i oss som tilskuere til filmen og tvinger oss til å reflektere litt nærmere over hva filmskaperne egentlig vil fortelle.

Da jeg begynte arbeidet med oppgaven hadde jeg forventet å finne musikkbruk i dokumentarfilmen som i stor grad var rettet inn mot filmens budskap. Dette har jeg vist i oppgaven at er vanlig. Imidlertid ble jeg overrasket over omfanget av musikkbruk som ikke i seg selv har en retorisk funksjon, men som bare er der for å tilføre filmen atmosfære, rytme og kontinuitet. Jeg hadde forventet at det i en genre hvor edruehet med virkemidler fortsatt er et ideal, at det hadde vært mindre av denne typen musikk. Et aldri så lite paradoks er det da at spillefilmer som tilstreber et dokumentarisk uttrykk gjerne utelater musikken fra lange sekvenser, mens i dokumentarfilmen selv lever musikken i beste velgående. Fortsatt lages det filmer som holder seg innenfor de observerende filmens rammer og kun benytter seg av lyd som er tatt opp på location. Men mitt inntrykk er at disse filmene blir sjeldnere og sjeldnere, og at også filmer som i utgangspunktet har en observerende holdning til sitt materiale også benytter seg av virkemidler som ikke nødvendigvis fantes på opptaksstedet. Ett eksempel på dette er *Leve blant løver*.

Musikk er et kraftig retorisk virkemiddel i film. Den gir en filmskaper muligheten til å kommunisere direkte med tilskueren uten at denne kommunikasjonen tar oppmerksomheten bort fra den øvrige informasjonen filmen gir. Grunnen til dette er jo at filmmusikken for en stor del kommuniserer subliminalt – under bevissthetsterskelen til tilskueren. Musikken evner å få oss inn i den rette opplevelsens-konvolutter. Den får oss inn i et følelsesmessig register som gjør oss tilbøyelig til å tolke de hendelser som utspiller seg i filmen, og den informasjonen vi blir til del, på en måte som stemmer med filmskaperens intensjon. Nettopp derfor tror jeg at musikk blir såpass mye brukt i dokumentarfilmen. Den er et virkemiddel som gjør at filmskaperen kan få uttrykt mye på kort tid. Musikken kan sette den rette følelsen eller rytmen for filmen i løpet av få sekunder, og gjør det mulig å få

fram sitt budskap raskere. På grunn av de kommunikasjonsmessige fordelene musikken kan gi deg som filmskaper, er det liten grunn til at musikkbruken i dokumentarfilm vil avta med tiden. Musikk *er* retorikk og passer derfor som hånd i hanske med dokumentarfilmer som vil si noe om hvordan verden er.

LITTERATUR

- Altman, Rick: *Sound Theory/Sound Practise*, Routledge, New York: 1992
- Barthes, Roland: *Retorikken : en moderne innføring i den gamle retoriske kunst*, Spartacus, Oslo: 1998
- Benestad, Finn: *Musikk og tanke : hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*, Aschehoug, Oslo: 1976
- Bjørkvold, Jon-Roar: *Fra Akropolis til Hollywood : filmmusikk i retorikkens lys*, Freidig, Oslo: 1996
- Brinch, Sara og Iversen, Gunnar: *Virkelighetsbilder : norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*, Universitetsforlaget, Oslo: 2001
- Braaten, Lars Thomas: *Filmfortelling og subjektivitet*, Universitetsforlaget, Stavanger: 1984
- Chion, Michel: *Audio-vision: sound on screen*, Columbia University Press, New York: 1994
- Div. forfattere: *Gads musikhistorie*, G. E. C Gads Forlag, København: 1990
- Eyman, Scott: *The speed of sound, Hollywood and the talkie revolution, 1926-1930*, John Hopkins University Press, Baltimore: 1999
- Flisnes, Leiv: *Musikkordboken*, Tano, Oslo: 1992
- Hardy, Forsyth: *Grierson on Documentary*, Collins, London: 1946
- Karlberg, Maria og Mral, Brigitte: *Heder och påverkan : att analysera modern retorik*, Natur och Kultur, Stockholm: 1998

Kawin, Bruce F.: *How movies work*, Macmillian, New York: 1987

Larsen, Peter: *Filmmusikk – Historie, analyse, teori*, Universitetsforlaget: 2005

McEnteer, James: *Shooting the Truth – The Rise of American Political Documentaries*, Praeger Publishers: 2006

Meyers, Randall: *Film music : fundamentals of the language*, Gyldendal, Oslo: 1994

Nichols, Bill: *Representing reality : issues and concepts in documentary*, Indiana University Press, Bloomington: 1991

Nichols, Bill: *Blurred boundaries : questions of meaning in contemporary culture*, Indiana University Press: 1994

Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington: 2001

Plantinga, Carl R. : *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press: 1997

Prendergast, Roy M.: *Film music : a neglected art : a critical study of music in films*, Norton, New York: 1992

Rabiger, Michael: *Directing the documentary*, Focal Press, Amsterdam: 2004

Renov, Michael: *Theorizing Documentary*, Routledge, New York: 1993

Smith, Murray: *Engaging Characters – Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford: 1995

Sørenssen, Bjørn: *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*, Universitetsforlaget, Oslo 2001

Analyserte filmer:

Endresen, Sigve: *Leve blant løver*: 1998

Goldberg, B. Z. - Shapiro, Justine – Bolado, Carlos: *Promises*: 2001

Morris, Errol: *The thin blue line*: 1987

NRK1 Brennpunkt (programansvarlig: Anders Magnus): *Et spørsmål om ære*: 2003